



NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE EL BARROCO ANDALUZ **Arte, Tradición, Ornato y Símbolo**

María del Amor Rodríguez Miranda (Coord.)

Asociación "Hurtado Izquierdo"
Córdoba, 2015

NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE EL BARROCO ANDALUZ

TRADICIÓN, ARTE, ORNATO Y SÍMBOLO

MARÍA DEL AMOR RODRÍGUEZ MIRANDA (COORD.)

ASOCIACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE Y DEL PATRIMONIO
CULTURAL

“HURTADO IZQUIERDO”

CÓRDOBA, 2015



Dirección: María del Amor Rodríguez Miranda

Nuevas Perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Tradición, Arte, Ornato y Símbolo

ISBN: 978-84-606-8084-0

Depósito Legal: CO 829-2015

Copyright: Los autores de los textos

Edita: *Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural*
“Hurtado Izquierdo”

Imagen de la cubierta: *Isaac Palomino Ruiz*

Diseño y maquetación: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del
Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”

PRESENTACIÓN

Durante los siglos XVII y XVIII tuvo lugar una manifestación artística sin parangón en la Historia del Arte, es el Barroco. Fue el estilo artístico que más hondo caló en el mundo andaluz. Será en estos dos siglos cuando se construyan el mayor número de templos, ermitas, conventos, etc., en todos los pueblos y ciudades de nuestra geografía.

Pero, paralelamente, Andalucía sufrirá durante casi toda la centuria del seiscientos, una fuerte crisis económica que sólo se empezará a aliviar en las últimas décadas del siglo. Esta recuperación tendrá su reflejo en el arte, con un aumento considerable del número de construcciones. Además, la mentalidad y el ambiente social de la época, inducen al levantamiento de edificios destinados casi en exclusivo al clero y a la nobleza, quedando en un segundo plano las obras civiles, ya que los cabildos aún tardaron algo más en restablecerse.

La primera consecuencia de todo esto será que muchas capitales verán multiplicados sus espacios conventuales. Este nuevo estilo será introducido por las órdenes religiosas, que estaban celosas de guardar el espíritu de la Contrarreforma. La nobleza, que había venido enriqueciéndose a lo largo del siglo, hará uso de este estilo en sus propiedades, ya que con ello contribuía a destacar su hegemonía frente al resto de la población.

La actividad arquitectónica tendrá mayor protagonismo de la mano de las órdenes religiosas y del clero, que para promover el acercamiento a la población, levantarán grandes edificios. Trinitarios descalzos, capuchinos, carmelitas descalzos, entre otros, construirán en estos años sus templos.

En esta obra se reúnen las últimas y más actualizadas investigaciones relacionadas con el Barroco en Andalucía y su proyección internacional, siendo así que encontraremos textos relacionados con esta temática e inspirados en la influencia italiana en el arte andaluz, como es el caso de las pinturas del matrimonio de Isabel de Farnesio en Parma o la interpretación del arte de Borromini; llegando incluso a tratarse la expansión hacia Iberoamérica, con una visión que viajeros e historiadores de finales del siglo XIX tenían sobre Murillo en Ecuador.

Esta edición se compone de dos volúmenes. El primero de ellos dedicado al patrimonio, a la tradición y al ornato, con temas tan variados como la rejería, la orfebrería,

la música, los mecenazgos de obispos y familias nobiliarias, las artes plásticas, e incluso, la influencia y el análisis de la sociedad actual y la difusión por internet de la didáctica del patrimonio.

El segundo volumen está dedicado a los temas más tradicionales en la historia del Arte: Arquitectura, escultura y pintura, con mención también a la retablística y la decoración arquitectónica, como cúpulas o yeserías, por ejemplo.

Se trata este libro de la primera publicación que la Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo” realiza. Entidad que nació en 2012 con los objetivos de promover la investigación y el diálogo entre los historiadores y los investigadores a través de diversas actividades culturales y académicas, dentro de las cuales se encuadra esta edición. Con la intención además de difundir, tanto a nivel nacional como internacional, las investigaciones que en este campo se están llevando a cabo últimamente.

María del Amor Rodríguez Miranda (Coord.)

INDICE DE CONTENIDOS

PRESENTACIÓN	5
I. PONENCIAS	13
OTRA FORMA DE “LEER” AL INGENIOSO HIDALGO: LA SERIE DE TAPICES FLAMENCOS SOBRE ESCENAS DE EL QUIJOTE CONSERVADOS EN EL PALACIO DE LOS CONDES DE PUERTO HERMOSO DE PIZARRA (MÁLAGA). Belén Calderón Roca, Universidad de Córdoba.....	13
LA ARQUITECTURA DEL BARROCO EN MÁLAGA. Rosario Camacho Martínez, Universidad de Málaga	34
FORMAS ORNAMENTALES DE LA TALLA EN EL BARROCO ECIJANO. M ^a Mercedes Fernández Martín, Universidad de Sevilla.....	69
NOTAS SOBRE EL PATRIMONIO Y EL PODER DE LOS FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA EN EL BARROCO. Sarai Herrera Pérez, Universidad de Jaén.....	84
LA RECEPCIÓN DE MURILLO EN ECUADOR: VIAJEROS E HISTORIADORES (1850-1950). Ángel Justo Estebaranz, Universidad de Sevilla	101
ESTRUCTURA Y ORNAMENTACIÓN. YESERÍAS SEVILLANAS DEL SIGLO XVII. Alfredo J. Morales Martínez, Universidad de Sevilla	122
ILARIO MERCANTI “LO SPOLVERINI”: CRÓNICA PICTÓRICA DEL MATRIMONIO DE ISABEL DE FARNESIO EN PARMA Y OTROS ASPECTOS DEL MECENAZGO ARTÍSTICO DE LA SOBERANA. José María Morillas Alcázar, Universidad de Huelva.....	150
SINGULARIDAD Y PROYECCIÓN DE LA ARQUITECTURA BARROCA CORDOBESA, Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, Universidad de Córdoba.....	174
LA CONOSCENZA STORICA E L’INTERPRETAZIONE CRITICA DELLE FABBRICHE BORROMINIANE PER LA VALORIZZAZIONE DELLA ROMA DEL SEICENTO. Antonio Pugliano, Università Roma Tre, Dipartimento di Architettura (DArc)	195
ESCULTURA, MENSAJE Y ORNAMENTO EN LA ARQUITECTURA BARROCA DE ANDALUCÍA Y SICILIA. REFLEXIONES A PROPÓSITO DE GIACOMO SERPOTTA Y SU OBRA EN PALERMO. Juan Antonio Sánchez López, Universidad de Málaga.....	212
LA IMAGEN BARROCA DE UN TEMPLO DEL RENACIMIENTO. LA CATEDRAL DE JAÉN, Felipe Serrano Estrella, Universidad de Jaén	248

II. PATRIMONIO.....270

EL MECENAZGO ARTÍSTICO DE LOS ARZOBISPOS SEVILLANOS EN SU VILLA DE UMBRETE DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII, Francisco Amores Martínez, Doctor en Historia del Arte 271

INCIDENCIA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LAS ARTES PLÁSTICAS DEL BARROCO EN MONTORO (CÓRDOBA), Pedro J. Delgado Guerrero, Universidad de Córdoba..... 289

NUEVAS FORMAS DE MANIFESTACIÓN LITÚRGICA Y ARTÍSTICA EN LA IGLESIA TRIDENTINA Y POSTRIDENTINA: LA PRESENCIA DE LA CONGREGACIÓN DEL ORATORIO DE SAN FELIPE NERI EN LA GRANADA CONVENTUAL Y SU PROYECCIÓN EN OTROS TERRITORIOS, José Antonio Díaz Gómez, Universidad de Granada 307

ARTES PLÁSTICAS Y ARQUITECTURA DE LOS PALACIOS EPISCOPALES DE ANDALUCÍA ORIENTAL DURANTE EL BARROCO, Laura Luque Rodrigo, Universidad de Jaén..... 322

EL BARROCO: VIGENCIAS, RECREACIONES Y SIMULACROS EN LA CONFIGURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE UNA SOCIEDAD “GLOBALIZADA”, María Navajas Madueño y José Hernández Ascanio, Unidad de Investigación “EtnoCórdoba: Estudios Socioculturales”, Universidad de Córdoba 337

EL BARROCO EN LOS MUSEOS DE BELLAS ARTES ANDALUCES. ANÁLISIS DE SUS MATERIALES DIDÁCTICOS ON-LINE, Carmen Serrano Moral, Universidad de Málaga 352

LA ARQUITECTURA DEL PODER EN LA ANDALUCÍA DEL BARROCO: APROXIMACIÓN A LA CIUDAD NOBILIARIA EN LOS REINOS DE SEVILLA Y CÓRDOBA EN LOS SIGLOS Y XVIII, Jesús Suárez Arévalo, doctorando en el Departamento de Historia del Arte, UNED 363

III. TRADICIÓN Y ORNATO 378

DE ESPEJOS, BARROCOS Y NEOBARROCOS. DEL ARTE DE VELÁZQUEZ Y DE MARÍA CAÑAS, M^a Jesús Godoy Domínguez, Universidad de Sevilla..... 379

LOS ESFUERZOS DE MANUEL DE FALLA POR LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA BARROCA EN SEVILLA (1924-1928), Eduardo González-Barba Capote, Conservatorio Superior de Música de Sevilla 389

VESTIR LA JOYA: ÁNGELES Y SANTAS DE ZURBARÁN, Carmen Herrera Raquejo, Profesora- Investigadora, Fuengirola (Málaga) 402

DISEÑO Y ORNATO EN LA REJERÍA ARTÍSTICA EN EL BARROCO ANDALUZ, Josefa Mata Torres, Universidad de Córdoba.....	412
DECORACIÓN, ILUSTACIÓN E ILUMINACIÓN EN EL PATRIMONIO DOCUMENTAL DE LOS HOSPITALES SEVILLANOS: LOS LIBROS DE PROTOCOLO DE BIENES, Pablo Alberto Mestre Navas, Universidad de Sevilla.....	425
OBRAS INÉDITAS DE DAMIÁN DE CASTRO EN CÓRDOBA, María del Amor Rodríguez Miranda, Universidad de Córdoba	441
LA CONSTRUCCIÓN DEL RITO DE SAN CECILIO EN LA CATEDRAL DE GRANADA, Gonzalo Roldán Herencia, Universidad de Málaga.....	455
LA IGLESIA MONACAL DE LA MADRE DE DIOS DE GRANADA. ARTE Y ORNAMENTACIÓN BARROCOS, Jesús Ángel Sánchez Rivera, Universidad Complutense de Madrid	472
LOS MONUMENTOS EUCARÍSTICOS EN EL BARROCO ANDALUZ: EL CASO DE LAS FIGURAS RECORTADAS DE MELQUISEDEC Y DAVID DEL CONVENTO DEL ESPÍRITU SANTO DE JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ), Carmen Tejera Pinilla, Escuela de Arte de Algeciras y asistente honoraria, Universidad de Sevilla	488
LA FESTIVIDAD DEL CORPUS CHRISTI EN LOS PUEBLOS DEL ALJARAFE DURANTE EL BARROCO: EL CASO DE SALTERAS, María del Carmen Viloria Peñas, Profesora de Música y Geografía e Historia de Secundaria en el Colegio San José M.M. Mercedarias y Centro Itálica de Sevilla.....	503
IV. ARQUITECTURA.....	516
UNA ESTANCIA CELESTIAL EN LA TIERRA: EL CAMARÍN, Venancio Galán Cortés, Universidad de Granada.....	517
LOS ESPACIOS ESCÉNICOS DE GRANADA EN EL PERIODO BARROCO (SIGLOS XVII Y XVIII), Carolina Gilabert Sánchez, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla	531
EL OBISPO DON FRANCISCO DE REINOSO Y BAEZA Y LA CULMINACIÓN DE LA CATEDRAL CORDOBESA: UN EJEMPLO DE ARQUITECTURA DE TRANSICIÓN, Juan Luque Carrillo, Universidad de Sevilla	544
LA FUNDACIÓN DE LA ESCUELA DE LA CALLE SAN LUIS DE SEVILLA, ACTUAL COLEGIO LA SALLE – LA PURÍSIMA, Carlos Francisco Nogales Márquez, Universidad de Sevilla	554

LAS CÚPULAS DE LA PARROQUIA DE SANTA MARTA DE LA ANUNCIACIÓN DE CÚLLAR (GRANADA), Alberto Rodríguez Martínez, Universidad de Granada 568

ARQUITECTURA DE LA ORDEN DE CALATRAVA EN SEVILLA. LA RECONSTRUCCIÓN DEL PRIORATO DE SAN BENITO EN EL SIGLO XVII, Juan Zapata Alarcón, Universidad de Castilla-La Mancha..... 584

V. ESCULTURA Y OTROS 600

ORNAMENTO Y PROGRAMA ICÓNICO EN EL ANTIGUO HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS DE EL PUERTO DE SANTA MARÍA (CÁDIZ), Antonio Aguayo Cobo, Universidad de Cádiz. HUM 726. Ciudad, Imagen y Patrimonio 601

JUAN DE MESA Y EL CRUCIFICADO DE LA MISERICORDIA DE LA COLEGIATA DE OSUNA (SEVILLA), Ana María Cabello Ruda, Universidad de Sevilla 618

EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO DE HERRERA (SEVILLA): NUEVAS APORTACIONES TRAS SU RESTAURACIÓN, Benjamín Domínguez Gómez, Universidad de Sevilla/ Gestionarte S.L.U. 633

LA GRAMÁTICA CORPORAL EN LOS CRUCIFICADOS DEL ESCULTOR DIEGO MÁRQUEZ Y VEGA. AIRES CLÁSICOS EN MEDIO DE LA JUNGLA BARROCA, Antonio Rafael Fernández Paradas, Universidad Internacional de Andalucía (UNIA)..... 647

MITRA, MECENAZGO Y SANTIDAD: EL ARZOBISPO DE SEVILLA, AMBROSIO SPINOLA Y GUZMÁN, Y EL ESPLENDOR DE LAS ARTES (1669-1684), José Gámez Martín..... 664

ARTES PLÁSTICAS Y DEVOCIONES CONTRARREFORMISTAS EN UNA VILLA CONVENTUAL: EL TEMPLO DE LAS CARMELITAS DE UTRERA (SEVILLA), Salvador Hernández González, Universidad de Sevilla 677

EL RETABLO DE LA ERMITA DE BELÉN DE PILAS (SEVILLA), OBRA DEL CÍRCULO DE BERNARDO SIMÓN DE PINEDA. DEDUCCIONES A PARTIR DE UN ESTUDIO FORMAL, Ignacio J. López Hernández, Universidad de Sevilla 694

ALGUNOS ASPECTOS CONSERVATIVOS DE LA ESCULTURA LÍGNEA BARROCA ANDALUZA Y NAPOLITANA, Ángeles Lozano Domínguez, Doctoranda Universidad de Huelva, Grupo de Investigación Patrimonio y Artes Visuales PAIDI HUM 068..... 707

RETABLISTICA EN EL VALLE DE LECRÍN (GRANADA). NUEVAS APORTACIONES SOBRE EL BARROCO GRANADINO, Isaac Palomino Ruiz, Licenciado en Historia del Arte, Universidad de Granada y Experto en Archivística y Diplomática, UNED 717

VI. PINTURA.....732

SAN FRANCISCO DE ASÍS. UN POSIBLE ORIGINAL INÉDITO DE ZURBARÁN, José Antonio
Algarra Largo, Universidad de Sevilla 733

DE YESOS Y PINTURAS. ORNAMENTACIÓN EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE LA
COMARCA JIENNENSE DE LA LOMA (JÁEN), José Manuel Almansa Moreno, Universidad
de Jaén 743

LA DERROTA DE LA MUERTE. LA IMAGEN DE LA MUERTE EN LA ICONOGRAFÍA
BARROCA DEL TRIUNFO DE LA SANTA CRUZ, Pedro-Manuel Fernández Muñoz,
Universidad de Sevilla..... 758

“UNA CRIPTA A LA TRAZA DEL ESCORIAL”: DECORACIÓN PICTÓRICA DE LA IGLESIA
DEL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE GRANADA EN LA PRIMERA MITAD DEL
SIGLO XVIII, Nuria Martínez Jiménez, Universidad de Granada..... 772

LAS OTRAS ICONOGRAFÍAS INMACULISTAS EN GRANADA, José Antonio Peinado
Guzmán, Universidad de Granada..... 784

PINTURA SEVILLANA DEL SIGLO XVIII. NUEVAS APORTACIONES AL CATÁLOGO DE
RUIZ SORIANO, Jesús Porres Benavides, Universidad de Córdoba..... 799

PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DE LA MERCED EN ANDALUCÍA. SEMBLANZAS
BARROCAS, M^a Teresa Ruiz Barrera, Doctora en Historia del Arte, Universidad de Sevilla
..... 815

I. PONENCIAS

OTRA FORMA DE “LEER” AL INGENIOSO HIDALGO: LA SERIE DE TAPICES FLAMENCOS SOBRE ESCENAS DE EL QUIJOTE CONSERVADOS EN EL PALACIO DE LOS CONDES DE PUERTO HERMOSO DE PIZARRA (MÁLAGA)

Belén Calderón Roca, Universidad de Córdoba

Introducción

El tapiz posee innatos y específicos valores textiles: funcionalidad; plasticidad; fácil manipulación, instalación, transporte y monumentalidad, así como capacidad para producir majestuosos efectos decorativos en las superficies murales y en el espacio. Por otra parte, la tradición artístico-interpretativa de la iconografía textual de la novela *El Quijote* debe su existencia a la relevancia de algunos elementos paratextuales tales como retratos, prolijidad de las descripciones, adornos, etc., añadidos en aras de facilitar la lectura y comprensión del texto cervantino. No cabe la menor duda, desde siempre esta obra ha sido un texto más visto que leído. Las historias de Don Quijote de la Mancha fueron desde su concepción un libro ilustrado; los detalles del texto y el carácter visual de las acciones de los protagonistas patentizan que estamos ante un ciclo de imágenes con forma de novela. Y, precisamente, esta incitación a lo visual fue aprovechada de inmediato en las primeras ilustraciones del personaje, tanto en los grabados del Quijote, como en las series de ilustraciones publicadas entre 1648 y 1715¹. Así pues, gracias a la inmediatez y al impacto de las imágenes que se generan con la técnica del tapiz en esta serie de Pizarra, podemos interpretar escenas del mismo modo que si de pequeños cuadros se tratase, condicionando nuestra lectura de la historia hasta el punto de fomentar la iconización popular de la novela más famosa de Miguel de Cervantes.

Aproximación a la introducción del tapiz flamenco en España

Algunos historiadores sostienen la afirmación de que el tapiz fue introducido en España al final de las Cruzadas, a través de piezas que constituían botines de guerra procedentes de tierras orientales. Otros en cambio, respaldan la idea de que ya existían tapices en España en época del

¹ Fecha en la que Antoine Charles Coppel recibe el encargo para realizar la primera serie de cartones para tapices sobre la vida de *El Quijote*. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid, Calambur, 2006, pág. 250.

dominio musulmán, durante los siglos VIII-XV². Tanto Carlos V como Felipe II realizaron numerosos encargos a los maestros flamencos, que en el siglo XVI tenían básicamente, junto a los franceses, la exclusiva de su fabricación³. A pesar de que en España existían algunos talleres reducidos de bajo lizo localizados en Salamanca y otras ciudades, éstos limitaban su producción a la fabricación de piezas secundarias (repostereros o paños con escudos heráldicos conforme a la misma técnica tapicera)⁴. De lo que no cabe duda es que la calidad española era notablemente inferior a la de Arras, Tournay o Bruselas y, prácticamente, la labor de los artesanos españoles se reducía a la mera conservación y restauración de los tapices de la Colección Real⁵.

A partir del siglo XVII la importancia de las tapicerías flamencas comienza a decaer, y la hegemonía ostentada por Bruselas en fechas precedentes pasa a París, que ocupará el primer puesto en cuanto a calidad, con la creación de manufacturas de los talleres de Beauvois y de los Govelinos⁶. Durante la época en que Flandes se mantenía adepto a España, la Corona Española protegió el monopolio de sus manufacturas tapiceras, impidiendo el establecimiento de otras en la península, pero durante los años de la guerra se acentuó el declive de los talleres flamencos.

Existen fundamentos para pensar en el paulatino cese de la actividad tapicera en Flandes y el consiguiente cese del abastecimiento español en manufacturas y tejidos de lujo desde esas tierras⁷. España dependía casi exclusivamente de la importación, y desde su implantación, el tapiz constituía casi el único elemento de “lujo” para aristócratas, cortesanos e hidalgos. Tras la emancipación de los Países Bajos de España⁸, y bajo el reinado del primer Borbón, Felipe V, se

² CUTULI, Gracia. *El tapiz*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969, pág. 16.

³ IPARAGUIRRE, Enrique y DÁVILA, Carlos. *Real Fábrica de Tapices, 1721-1971*. Madrid, s.n., 1971, pág. 22. AA. VV. *Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la Couronne d'Espagne*. Bruselas, 2000.

⁴ Se tiene constancia que en 1578 la reina Ana de Austria nombró a Pedro Gutiérrez, vecino de Salamanca, como su oficial para hacer tapicería y reposteros, y en 1582, Felipe II nombraba al mismo maestro para tareas semejantes. También en Reales Cédulas de 1590 y 1593, se hace referencia al establecimiento en Burgos de un taller de tapices. ALCOLEA, Santiago. “Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI y XIX)”, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XX, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1958, pág. 365.

⁵ IPARAGUIRRE, Enrique y DÁVILA, Carlos. *El tapiz...*, op. cit., pág. 22; HULST, Roger Adolf. *Tapisseries flamandes du XIV au XVIII siècles*. Bruselas, Arcade, 1971.

⁶ THOMAS, Michel y MAINGUY, Christine. “La supremacía del tapiz en occidente”, en THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine y POMMIER, Sophie, *El tapiz*, Barcelona, Carroggio, 1985, (1ª ed. Génova, Skira, 1985), págs. 140-164.

⁷ Albert Auwercx (1629-1709) y Jasper van der Borch (1675-1742) dos prestigiosos tapiceros de Bruselas, ante el reciente empuje de la manufactura francesa de Gobelinos, manifestaron públicamente la recesión que sufría el oficio de tapicero en las postimetrías del siglo XVII en tierras flamencas. BROSENS, Koenraad. *A Contextual Study of Brussels Tapestry, 1660-1770. The daye works and tapestry workshop of Urbanus Leyniers (1674-1747)*, Bruselas, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2004, pág. 23.

⁸ Con los Tratados de Utrecht (1713-1715) se liquida la guerra de Sucesión española (1701-1714), marcando el fin de la época imperial. Se establecieron un conjunto de acuerdos a los que llegaron los países europeos, reconociéndose a Felipe V como rey de España y repartiendo las posesiones españolas en Europa entre las monarquías de Austria, la casa de los Saboya y los Países Bajos. Inglaterra obtendrá Menorca y Gibraltar, así como el monopolio del comercio de esclavos en América. ECHEVARRÍA BACIGALUPE, Miguel Ángel. *Flandes y la monarquía hispánica, 1500-1713*. Madrid, Sílex, 1998.

establecieron las primeras fábricas subvencionadas por el Estado para elaborar los productos de los que se carecía: la Real Fábrica de Paños de Guadalajara; la de Espejos y Cristales de San Ildefonso; la de sedas en Talavera de la Reina; la de paños de Segovia, y la de porcelanas en el Buen Retiro. En ellas se ofreció empleo a maestros extranjeros para que instruyeran en los oficios a los artesanos españoles. La idea de implantar una fábrica de tapicería en Madrid surgió del Ministro Alberoni en 1720, idea que fue bien acogida por la corte para el restablecimiento de la potencialidad económica del país, además de para la remodelación de las residencias reales, recurriéndose entonces a maestros tapiceros flamencos.



Fig. 1. *Joven con ganso, palomas, perro y ganso en la ventana*. Real Fábrica de Tapices, Madrid. Convento de San Francisco, Quito. Tapiz de Jacobo Vandergoten, 1721, tercer tercio del S. XVII.

Jacobo Vandergoten, reputado artesano flamenco, fue llamado a Madrid para instalar una fábrica de tapices y el 30 de julio de 1720 se estableció la Real Fábrica de Santa Bárbara⁹. El Cardenal Alberoni se puso en contacto con el maestro Vandergoten y éste aceptó abandonar la fábrica que poseía en Bruselas para instalarse en España con su mujer, sus seis hijos y cuatro oficiales con los que trabajaba en su antigua fábrica. Jacobo Vandergoten trabajaba en bajo lizo, cuyo procedimiento de elaboración era el siguiente: sobre un bastidor horizontal depositado sobre el suelo, se colocaba una hilera poco tupida de fibras de lana y justo enfrente, se situaba el cartón con la pintura que se deseaba reproducir. Sobre la hilera del bastidor se iba tejiendo la reproducción con nuevas fibras de lana o seda, teñidas con tintes vegetales, composición que aseguraba su permanencia y permitía emplear una amplia gama cromática. Tanto la fabricación

⁹ IPARAGUIRRE, Enrique y DÁVILA, Carlos. *El tapiz*., op. cit., págs. 21-22.

de los tapices como el cardado de la lana, eran operaciones puramente artesanales que se ejecutaban en la Fábrica. Sin embargo, la precipitación de la marcha y las dificultades surgidas durante la misma le impidieron llevarse consigo modelos de tapices para su posterior copia en España, y en estos primeros años se utilizaron patrones flamencos que continuaban modelos de la escuela de David Teniers, como “Joven con ganso y palomas, perro y ganso en la ventana”¹⁰ (fig. 1); “Diversión de paisanos en Flandes”, o “Cacería de halcones” (Fig. 2) así como una serie de cacerías de Philips Wouwermans, todos ellos de una gran perfección artística¹¹.



Fig. 2. *Cetrería. Cacería con halcones*. Vandergoten, S. XVIII.

En 1724 murió el maestro tapicero flamenco y su hijo Francisco le sustituyó como maestro del telar; el resto de los hermanos continuó el arte de la composición de tapices. España sufría por aquellos años las secuelas de la guerra de Sucesión y la Fábrica atravesaba una tesitura precaria. Sin embargo, hacia 1727 llegó a nuestro país un maestro tapicero de Gobelinos, Antonio Lainger, quien introdujo el telar de alto lizo¹². La fundación de la Fábrica de los Gobelinos tuvo lugar en 1662, caracterizándose por elaborar una tapicería subordinada a la pintura, derivada de la influencia de los tapiceros flamencos inicialmente, y más tarde, de los pintores que dirigían estos talleres, o que se encontraban más estrechamente relacionados con ellos. Con la nueva técnica la bordura del tapiz comenzó a perder su amplitud para quedar reducida a una estrecha

¹⁰ Primer tapiz tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara en 1721, firmado por Jacobo Vandergoten (el viejo).

¹¹ Cfr. *De Amberes a Madrid: la obra de Carlos de Amberes y los tapiceros Vandergoten-Stuyck* (Catálogo de Exposición celebrada en el marco EXPO Zaragoza 3-7-2008, Pabellón de Bélgica), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2008.

¹² IPARAGUIRRE, Enrique y DÁVILA, Carlos. *El tapiz...*, op. cit., pág. 26.

faja, a imitación de las molduras que encuadraban las pinturas. Entre estos pintores destacó Charles Antoine Coypel, autor de la *Historia de Don Quijote* (Figs. 3 y 4), en la que se inspiraron la mayor parte de los talleres de Europa entre 1714 y 1794¹³.



Fig. 3. *Historia de Don Quijote*. Coypel, Gobelinos, taller de Neilson, 1776-1779.



Fig. 4. *Recibimiento de Don Quijote en casa de los Duques*, reproducción de Louis Suruge a partir de un cartón de Coypel, 1724.

¹³ LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Los primeros ilustradores del Quijote*. Madrid, Ollero y Ramos, 2005, pág. 136.

A principios del siglo XVIII, se produjo la extensión del tapiz al público burgués, que demandaba nuevos productos artísticos, y la temática del Quijote, como ya lo había sido en el siglo XVII, constituyó un magnífico texto para la experimentación, no sólo editorial, sino también artística. La Francia de Luis XV, cuna del esplendor del rococó, será testigo de la elaboración de magníficos cartones para tapices basados en las aventuras de don Quijote, para revestir de color y lujo las paredes de los salones nobiliarios, así como posteriormente, de estampas, grabados y adornos en las ediciones literarias que llegaron a producirse en toda Europa¹⁴. En Francia durante este período y, favorecido por la evolución técnica del tapiz, continúa prosperando el predominio de la pintura; la generalización del calco posibilitó que las ejecuciones en alto lizo lograsen una transferencia más precisa de los cartones. El telar de alto lizo, era vertical y proporcionaba mayor comodidad al artesano, y asimismo, el calcado del dibujo adosado al bastidor permitía un perfeccionamiento notable en las reproducciones¹⁵.

Por otra parte, en Santa Bárbara, paulatinamente, se fueron renovando los temas, que abarcaban ahora mayor variedad. Se extendió una tendencia a prescindir de los temas religiosos y cada vez era más frecuente desarrollar motivos mitológicos, así como episodios de costumbrismo pintoresco que integraban paisajes españoles, respondiendo al fin decorativo de estas manufacturas. No obstante, la producción de la Fábrica de Santa Bárbara en el período de 1727 a 1731 fue escasa. Destaca en 1729, el tapiz sobre “La Sagrada Familia” que realizó Jacobo Vandergoten, comportándole dicho encargo el posterior montaje de otra Fábrica en Sevilla entre 1729 y 1733, coincidiendo con el traslado de la Corte a la capital hispalense. Por otra parte, Lainger realizó “La Historia de Telémaco”, sobre cartones del Pintor de Cámara Andrés Procaccini, considerado el tapiz más perfecto de una época tan poco prolífica¹⁶. En 1731 la situación de crisis de la Fábrica de Santa Bárbara se agravó, recuperándose años después con la llegada de caudales procedentes del Nuevo Mundo. Así pues, la posición de los maestros flamencos se fortaleció con la muerte en 1734 de Antonio Lainger, aunque su trabajo fue continuado por Gabriel Bouquet, también maestro de los Gobelinos¹⁷. En 1734 la Corte regresó a Madrid y comenzó a demandarse mayor calidad técnica en los cartones, así como a imponerse un férreo control artístico en su fabricación. Para ello se recurrió a algunos de los pintores de cámara como A. Procaccini, C. Giaquinto o J. Amiconi. Durante esta época se concluye la serie española

¹⁴ *Ibidem*, págs. 136-137; LEFRANÇOISE, Thierry. *Charles Coypel. Peintre du roi (1694-1752)*. Paris, Athena, 1994.

¹⁵ Este procedimiento se mantendrá invariable hasta 1917, fecha en que se sustituyeron los tintes vegetales por químicos, y se introdujeron máquinas para cardar la lana. IPARAGUIRRE, Enrique y DÁVILA, Carlos. *El tapiz...*, op. cit., pág. 25.

¹⁶ Los paños tejidos con el bagaje adquirido en el Taller de los Gobelinos eran de una calidad bastante superior a la de los flamencos, y ello colocó a los hijos de Vandergoten en una comprometida situación. *Ibidem*, pág. 26.

¹⁷ ALCOLEA, Santiago. “Artes decorativas...”, op. cit., pág. 366.

de la Historia de Don Quijote, según bocetos de Procaccini¹⁸(fig. 5), que se hace eco de los personajes de ficción de la célebre novela, ya elevada al rango de clásico.



Fig. 5. *Historia de Don Quijote*, tapiz realizado según el cartón de Andrés Procaccini y Domingo María Sani. Real Fábrica de Tapices, Madrid.

Informe histórico-artístico sobre la serie de siete tapices flamencos sobre Don Quijote de la Mancha de Pizarra (Málaga)

Este Bien Mueble, inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz¹⁹ como BIC²⁰, que se conserva en el palacio de los Condes de Puerto Hermoso en la localidad malagueña de Pizarra, fue incoado en 1987 con la denominación: *Serie de siete tapices flamencos sobre escenas de El Quijote*. Sin embargo, no se trata de una serie de siete tapices, sino de seis,

¹⁸ Alcolea afirma que a pesar de la atribución de la autoría de los bocetos a Procaccini, dicha serie fue realizada en 1770 bajo la dirección del Arquitecto Mayor Francisco Sabatini: “Desde 1770, el arquitecto mayor Francisco Sabatini, asesorado por los pintores de cámara F. Bayeu y M. S. Maella, llevaron la dirección artística en estos años en que fueron tejidas famosas series, como la del ‘Quijote’, dirigida por Procaccini; la del ‘Telémaco’, por modelos de M. A. Houasse...”. *Ibidem*, pág. 366.

¹⁹ En adelante CGPHA.

²⁰ Bien de Interés Cultural. Decreto 130/2010, de 6 de abril, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, el bien mueble denominado Serie de seis tapices flamencos sobre escenas del Quijote, sitos en Pizarra (Málaga). Publicado en Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) nº 80, 27-04-2010, págs. 66-70. N.B. La información contenida en dicho Boletín está extraída de: CALDERÓN ROCA, Belén. *Expediente de documentación técnica para la inscripción en el CGPHA como Bien de Interés Cultural “Serie de seis tapices flamencos sobre escenas del Quijote”*, Pizarra (Málaga), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Delegación Provincial de Málaga, 2008.

ya que dos de ellos “Don Quijote descolgándose por una ventana y el manteo de Sancho” se encuentran unidos a raíz de una restauración realizada en fecha posterior a su confección²¹. Dicha serie consta de las siguientes piezas que se corresponden con algunos episodios narrados en la novela de Miguel de Cervantes: “Don Quijote en los molinos”, “Don Quijote descolgándose por una ventana y el manteo de Sancho”, “Don Quijote con las damas”, “El banquete de Don Quijote”, “Don Quijote armado caballero” y “Don Quijote enjaulado”. Toda la serie de tapices se compone de piezas tejidas en lana y seda, tintadas con colorantes naturales como la granza, el kermes, la cochinilla, el palo de Brasil o la gualda, que en ocasiones eran usados con mordientes o colorantes de tina como el pastel y el índigo²². Por la gran calidad técnica de estos tapices, presumimos que, posiblemente fueran confeccionados con telares de alto lizo, pues dicha técnica fue introducida en España en el primer tercio del siglo XVIII, aproximadamente. Este nuevo sistema posibilitaba una mayor fidelidad en los diseños a través de la traslación del cartón a los telares. No obstante, resulta difícil afirmar con certeza este dato, ya que la distinción del urdido resulta inapreciable una vez separado el tapiz del telar y tampoco hemos tenido acceso a la comprobación de esta información mediante la inspección ocular. En cualquier caso, las urdimbres constituyen los hilos más resistentes, colocados en horizontal, y las tramas recubren totalmente la urdimbre componiendo el dibujo, generalmente de lana y seda, acompañadas en ocasiones por hilos de oro y plata. Cuando se concluye el tejido, los relés (pasada interrumpida entre dos urdimbres) deben ser cosidos con hilos de mayor dureza para que puedan soportar el tendido de los paños²³.

En lo que respecta al estilo, según informes técnicos previos realizados para su declaración como Bien de Interés Cultural, el taller que lo confeccionó pudo pertenecer a la Escuela Flamenca del Setecientos. Empero, existen una serie de datos que inducen a la reflexión y a considerar más acertada la denominación Hispanoflamenca²⁴. Según afirmaciones de la propietaria actual, Mercedes Falcó Anchorena, Duquesa del Arco, los cartones en los que se basan los tapices de Pizarra fueron diseñados por David Teniers (1610-1690), o bien, por algún seguidor de su escuela. El mencionado pintor nació en Amberes, siendo hijo y discípulo del también llamado David Teniers “el Viejo”, con quien colaboró en sus primeras obras. Casó en primeras nupcias con la hija de Brueghel “El Viejo” y trabajó en Amberes, especializándose en pintura de género hasta 1645, fecha en la que entró al servicio del Archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo, gobernador de los Países Bajos, como conservador de su galería de arte privada²⁵.

²¹ *Expediente para la Declaración como Bien de interés Cultural de “Siete tapices flamencos sobre escenas del Quijote”*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Delegación Provincial de Málaga, 1988, (sin paginar). Cfr. CALDERÓN ROCA, Belén. *Expediente de documentación...*, op. cit., pág. 8.

²² *A la manera de Flandes: tapices ricos de la Corona de España* (Sala de Exposiciones Temporales, Palacio Real, Madrid: octubre 2001-enero 2002), Madrid, Patrimonio Nacional 2001, pág. 57.

²³ *A la manera de Flandes...*, op. cit., pág. 54.

²⁴ CALDERÓN ROCA, Belén. *Expediente de documentación...*, op. cit.

²⁵ PIJOÁN, José. “El arte del renacimiento en el norte y el centro de Europa”, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XV, Madrid, Espasa Calpe, 1957, págs. 335-342.

David Teniers gozó de una gran popularidad y durante esta etapa pintó varias escenas de gabinete, donde se mostraban las pinturas más destacadas del archiduque junto a los espectadores que acudían a verlas. Entre las obras de este tipo caben destacar: “Fiesta campesina flamenca” (1652, Reales Museos de Bellas Artes, Bruselas), “Fiesta aldeana” (1646, Museo del Prado, Madrid), “Fumadores en una posada” (hacia 1650, Galería del Estado, Schwerin, Alemania), y “Bebedores y fumadores” (1652, Museo del Prado, Madrid). Las composiciones detallistas de Teniers sobre temas mundanos se copiaron a cartones para realizar tapices, sin embargo, resulta bastante difícil confirmar si los dibujos que sirvieron de inspiración para la elaboración de los tapices de Pizarra proceden de su propia mano. Lo que sí se ha verificado es que los tapices pertenecientes a esta serie aparecen firmados en su ángulo inferior derecho por Urbano Leyniers (1674-1747), descendiente de una dinastía de pintores afincados en Bruselas²⁶. En cualquier caso, sostenemos que Leyniers fue tapicero y no pintor²⁷. La exposición *Don Quijote: tapices españoles del siglo XVIII*, presentó en Toledo hace cuatro años una serie de obras que el monarca Felipe V encargó a la Real Fábrica de Tapices sobre temática quijotesca. Dicha muestra permitió reunir por primera vez quince tapices de la serie El Quijote tejida en Madrid entre 1722 y 1744, que además se completaba con otras obras tejidas por talleres franceses y belgas como Gobelinos, Beauvais, Leyniers, Reydam y Pieter van den Hecke²⁸.

Asimismo, en 2003, la Colección Santander Central Hispano presentó en Madrid la exposición *La exaltación de las artes*, en la que cerca de un centenar de piezas que abarcaban los siglos XV- XX, se reunieron bajo un título que lo era también de un tapiz tejido en Bruselas, pieza clave de la muestra, y obra de Jan Leyniers²⁹. Podemos comprobar que el nombre de pila de Leyniers es Jan, y no Urbano (tal y como aparecen firmados los tapices de Pizarra). Con lo cual, presumimos que, o bien, se trata de personajes diferentes, o tal vez, les uniese algún tipo de parentesco. De cualquier modo, se verifica la teoría de que Urbano Leyniers era tejedor de un prestigioso taller de Bruselas y, posiblemente, los tapices de Pizarra estuviesen inspirados en

²⁶ Informe histórico-artístico sobre la posible incoación como Bien de Interés Cultural a favor de la serie de siete tapices flamencos sobre escenas de “El Quijote” firmados por Leyniers, (Primer Informe), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Delegación Provincial de Málaga, s.a., s.f.

²⁷ Jean van Orley (1665-1735) era considerado el diseñador de tapices más afamado de Bruselas durante el siglo XVIII, creando para el Palacio Episcopal de Brujas “La historia de José (1718)” que pasó a tapiz por el taller del maestro tapicero Urbain (Urbano) Leyniers (1674-747). BROSENS, Koenraad. “Don Quijote y compañía. Los mercados europeos de tapices en el siglo XVIII”, *Don Quijote: tapices españoles del siglo XVIII*. Catálogo de Exposición, Museo de Santa Cruz (Toledo, diciembre 2005-febrero 2006), Madrid, SEACEX, Ediciones El Viso, 2006, pág. 162.

²⁸ “Una serie de tapices del XVIII presenta al Quijote cortesano” (02/12/2005), en www.elpais.com, (consultada con fecha 20 de abril de 2009).

²⁹ *La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano*. Catálogo de Exposición (Madrid, 10 de junio al 20 de julio de 2003), Madrid, Fundación Banco Santander, 2003.

cartones diseñados por la escuela de Teniers, con lo que resulta evidente la conexión existente entre Teniers y Leyniers³⁰.

En otro orden de cosas, podemos fundamentar dos hipótesis acerca de la composición y medidas de los tapices de la serie de El Quijote de Pizarra. En primer lugar, los tapices pudieron formar parte de una serie más extensa y quizás en la fecha de adquisición mediante subasta por su propietaria, ya le faltasen algunos paños. El tamaño dispar de cada uno de ellos puede deberse a que, probablemente, fuesen tejidos para ser ubicados en un emplazamiento concreto, constituyendo lo que en Bruselas se denominaba *chambre en tapisserie*. Debemos tener en cuenta, que en el siglo XVII los arquitectos franceses dictaban las dimensiones y los modelos de las tapicerías, y los paños debían tener las dimensiones exactas para encajar en las paredes, y no a la inversa. Por el contrario, debido a la enorme difusión de la temática quijotesca, cabría la posibilidad de componer ediciones a la carta a partir de escenas fácilmente reconocibles. Por ejemplo, Jean van Ysendy, secretario de Carlos VI, optó por una edición en seis piezas de la serie de ocho tapices de Leyniers³¹, como es el caso de los tapices objeto de nuestro estudio. Llegados a este punto, también es probable que los tapices de Pizarra fueran inspirados en un principio, por la serie de cartones llevada a cabo por el exitoso pintor de la corte francesa Charles Antoine Coypel (1694-1752) o por alguno de sus seguidores. Hijo de Antoine Coypel, Director de la Académie Royale y Primer Pintor del rey, el futuro artístico de Coypel hijo estaría necesariamente vinculado a la sombra y al prestigio de su padre. A su muerte, éste heredó los puestos de Director de Pinturas Reales, y el de Primer Pintor del Duque de Orleáns, culminando su carrera con el nombramiento como Director de la Academia y primer pintor del rey en 1747³². Dicho argumento atributivo se justifica no sólo por la coincidencia de fechas, pues los maestros tapiceros gobelinos se encontraban trabajando en la fábrica española de Santa Bárbara por aquel entonces, y las obras elaboradas en un taller de prestigio eran bastante cotizadas, por lo que a menudo, se solían realizar diversas réplicas de un mismo cartón. Coypel recibió hacia 1715 el encargo de realizar una serie de cartones con tema quijotesco para la confección de varios tapitajantemente ces en el taller de los Gobelinos, obteniendo un destacado éxito, pues en 1792 ya se contabilizan más de 175 tapices realizados sobre esta temática en el mencionado taller³³.

³⁰ En 1725 el vicario general de Lieja Clerckx mandó tejer una serie de tapices para su castillo belga a Urbain Leyniers. El vicario se mostró muy preocupado por el tamaño de los tapices, explicando Leyniers que tales desigualdades eran bastante habituales. Ya que existía una edición de Teniers sin cenefa, el vicario ordenó a Urbain Leyniers que tejiera la serie sin cenefas, sugiriéndole además, algunos cambios en los diseños, propuesta que fue rechazada por el tapicero: “Ello es imposible puesto que ello atentaría contra el estilo de los Teniers” (el subrayado es nuestro). BROSENS, Koenraad. “Don Quijote...”, op. cit., págs. 171-172.

³¹ CALDERÓN ROCA, Belén. *Expediente de documentación...*, op. cit., pág. 12.

³² LEFRANÇOISE, Thierry. *Charles Coypel...*, op. cit.

³³ LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Leer el Quijote...*, op. cit., págs. 249-250.

Por otra parte, se observan analogías iconográficas entre los cartones de Coypel y los tapices de Pizarra. Coypel ostenta una magnífica capacidad para recrear una determinada acción y sus excelentes composiciones nos trasladan a decorados y escenografías teatrales. En cada uno de sus cartones se evidencia un gusto por escenas y ambientes cortesanos, acentuando la acción, o bien, enfatizando la congelación de instantes precisos, como si de una pausa en una representación escénica se tratase... Es obvio que al estudiar su obra, percibamos que en Coypel el teatro siempre ha estado presente como una de las características esenciales de su pintura. Cuando contemplamos alguno de sus dibujos para tapices tan imitados, como espectadores tenemos la impresión de que los personajes situados “al otro lado del escenario” parecen querer salirse de las líneas grabadas y poner voces a sus gestos. En la composición todos los personajes están dispuestos como en un prosenio, delante de los decorados y alrededor de un centro luminoso constituido por la escena principal, donde se sitúa don Quijote. Los gestos, los semblantes y actitudes revelan expresiones acordes con la escena representada, siempre fiel al texto literario, si bien, con tendencia a la ficción figurativa y al carácter eminentemente visual y dramático. Se subraya el protagonismo de Sancho Panza y se exageran los motivos cómicos, con abundancia de personajes socarrones que sonríen o intentan reírse. Las imágenes se llenan de detalles, modas y comportamientos propios de una época y un contexto: los salones nobiliarios franceses. Don Quijote y Sancho Panza abandonan las prendas rústicas y se visten a la francesa, siendo el escenario de la casa de los Duques uno de los preferidos de Coypel. Fiestas pastoriles, artificios cortesanos, ropajes, decorados y aventuras que deben ser entendidos no como la representación de una realidad, sino como el reflejo de una sociedad que evidencia una determinada imagen a través de la cual, el espectador puede sentirse partícipe de la narración. En este sentido, observamos analogías entre los cartones de Coypel y el estilo pictórico de Teniers. No cabe duda de que Teniers supo sacar provecho de la extensión de los diseños de la pintura y grabado al arte del tapiz, diseñando en torno a 1680 una primera serie para los tapiceros bruselenses de Le Clerk van der Borch, prestigioso tapicero de Bruselas³⁴. La pintura de Teniers se caracteriza por representar escenas populares muy pintorescas, heredando de su padre el estilo de elogiar a los personajes de la vida popular, aunque sin tratar de dignificarlos ni embellecerlos, en fuerte contraste con interiores lóbregos y sombríos. No obstante, la influencia de Brueghel, su suegro y también tapicero, se evidencia en la predilección por las escenas rurales de claro influjo italiano, con multitud de detalles y paisajes de fondo con inhábiles perspectivas, donde Teniers inaugura su genuino estilo, cosechando un rutilante éxito con sus bacanales, comilonas y múltiples danzas campestres de línea pastoril, en las que representa a aldeanos y personajes de clase media con los que el mismo espectador logra identificarse. Sin embargo, los paisajes de Teniers son eminentemente flamencos; parajes invernales, neblinas y ocasos limitan la paleta a tonos ocre,

³⁴ BROSENS, Koenraad. “Don Quijote...”, op. cit., pág. 171.

pardos, grisáceos, verdosos..., muy lejos del rico colorido de los italianos, y también del que se aprecia en los tapices de Pizarra.

Descripción iconográfica y formal de la serie de seis tapices sobre escenas del Quijote

Don Quijote en los molinos (fig. 6)



Fig. 6. *Don Quijote en los molinos*, tapiz del palacio de los Condes de Puerto Hermoso de Pizarra. A) Vista general. B) Detalle de Don Quijote. Foto de Eduardo Asenjo Rubio.

En este paño con medidas de 3,22 x 3,08 metros, representa una iconografía que se corresponde con el Capítulo VIII de la novela cervantina: *Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación*³⁵. La escena recoge el momento en que don Quijote enfrenta con los molinos de viento creyendo que son gigantes, mientras Sancho le advierte de su error, y éste es abatido enérgicamente por las aspas de uno de los molinos.

³⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (de). *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española de la Asociación de Academias de la Lengua Española, (edición y notas: Francisco Rico), Primera Parte, Cap. VIII, 2004, págs. 75-83.

En la escena aparece don Quijote en el momento de la caída de su caballo. Con rostro afligido y actitud de desaliento, el dramatismo se evidencia al retratar el autor el momento en el que se desploma por la loma por donde cabalgaba junto a Sancho Panza, que corre inmediatamente tras él para socorrerle. Tras ellos se aprecia un gran molino de viento, y a lo lejos, otros dos que contribuyen a configurar la perspectiva, junto con una casa o posada, a la izquierda de la composición. Las figuras de don Quijote y rocinante se escorzan, y tanto la del hidalgo como la de Sancho muestran una gran expresividad en los gestos y reflejan el dramatismo del episodio en sus semblantes (fig. 6b).

La composición es cerrada, marcada por un eje asimétrico que se desplaza hacia la izquierda del espectador, y que dirige la acción hacia el plano inferior, justo en primer término, donde se hallan los protagonistas. Se utiliza una falsa perspectiva mediante el uso del color en relación a las diversas distancias existentes, situando a mayor distancia los colores más claros, que se difuminan, mientras que con la proximidad se van haciendo más oscuros y nítidos. La luz homogénea también influye en la perspectiva, pues tiende a concentrarse en los personajes de la zona inferior del cuadro, donde se desarrolla la acción principal, disminuyendo en intensidad hacia el fondo del tapiz, donde se torna difusa. Este efecto se repetirá en todos los paños de la serie. En cuanto a la gama cromática, se utilizan básicamente colores cálidos: ocre, tierras, bermellones y verde oscuro, dejando los más fríos: grises y violáceos, para el cielo, en el que se ha logrado magníficamente la nubosidad a base de diferentes tonalidades de color. Del mismo modo, se observa la habilidad del artista tapicero en la consecución de las texturas, especialmente en la madera de los molinos y el brillo plateado de la armadura de don Quijote.

Don Quijote descolgándose por una ventana y el manteo de Sancho (fig. 7)

Esta pieza de 3,22 x 5,12 metros, es resultado de la unión de los dos paños que los forman, siendo ambos restaurados por la Real Fábrica de Tapices de Madrid, aunque, se desconoce la fecha³⁶. La iconografía se corresponde con el capítulo XVII: *Donde se prosiguen los innumerables trabajos que el bravo don Quijote y su buen escudero Sancho Panza pasaron en la venta que por su mal pensó que era castillo*³⁷. Don Quijote y Sancho Panza se alojan en una venta, creyendo el primero que es un castillo. Ambos se niegan a pagar al posadero, ya que no pueden contravenir la orden de los caballeros andantes “(...) de los cuales sé cierto, sin que hasta ahora haya leído cosa en contrario, que jamás pagaron posada ni otra cosa en venta donde estuviesen...”³⁸. En consecuencia, don Quijote procede a escapar sigilosamente descolgándose

³⁶ CALDERÓN ROCA, Belén. *Expediente de documentación...*, op. cit., pág. 19.

³⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (de). *Don Quijote...*, op. cit., Primera Parte, Cap. XVII, págs. 146-154.

³⁸ *Ibidem*, pág. 151.

por una de las ventanas de la venta. Entretanto, Sancho le espera montado en su asno para escapar de allí juntos, con tan mala fortuna que es descubierto por vecinos, que lo detienen, obligándolo a apearse del asno y lo mantean mientras se burlan de él. En el tapiz se muestra precisamente a don Quijote tratando de fugarse de la venta por negarse a pagar, mientras Sancho Panza es manteado en represalia. Este tapiz se configura a modo de un exquisito escenario teatral, donde las arquitecturas de la venta configuran un bello decorado, estructurado a partir de un eje central que divide la composición en dos partes bien diferenciadas.



Fig. 7. *Don Quijote descolgándose por una ventana y el manteo de Sancho*, tapiz del palacio de los Condes de Puerto Hermoso de Pizarra. A) Vista general. B) Detalle del manteo de Sancho. Foto de Eduardo Asenjo Rubio.

La composición es abierta y las puertas de la posada constituyen el punto de fuga que guía al espectador hacia el exterior de la escena. No obstante, los elementos se yuxtaponen a base de grupos, individualizando a los personajes a los que se les quiere dar mayor énfasis. Se pretende congelar la acción mediante la representación de un momento preciso, concediendo mayor efectividad a las expresiones de los rostros, las texturas de los ropajes y las posturas de los cuerpos de los protagonistas, con expresiones forzadas impuestas por la temática de la escena. Obsérvese la flexión de la pierna de don Quijote intentando buscar con ella a su caballo (fig. 7a), o la torsión de la cabeza de Sancho, mientras su rostro delata el pavor que siente al ser manteado, a la vez que parece suplicar clemencia cuando dirige la mirada a sus torturadores (fig. 7b). Por otra parte, en este tapiz existe mayor riqueza cromática, destacando los bermellones, rosas, azules, y diversos tonos de verdes empleados en la vegetación y el paisaje del fondo, así como una mayor preocupación por los detalles y el dibujo.

Don Quijote con las damas (fig. 8)

Pieza de 3,22 x 3,08 metros, donde la iconografía se corresponde con el capítulo XXXI de la Segunda Parte de El Quijote: Que trata de muchas y grandes cosas³⁹, en el que don Quijote y Sancho son acogidos en casa de los Duques e invitados a un banquete. Allí es agasajado con halagos y obsequios, como si de un verdadero caballero andante se tratase, pero en realidad se trata de una estrategia para burlarse de él y de sus historias.



Fig. 8. *Don Quijote con las damas*, tapiz del palacio de los Condes de Puerto Hermoso de Pizarra. Foto de Eduardo Asenjo Rubio.

Dicho paño evoca la escena donde un joven y apuesto don Quijote es recibido con todos los honores en la casa de los Duques. Tres jóvenes damas ataviadas como cortesanas lo asisten en su compostura; todas aparecen con el pelo recogido y sus rostros muestran complacencia y satisfacción. Una de las muchachas se inclina ante él, al tiempo que le desarma, pero no se trata más que de una socarronería. A la izquierda, una dama sostiene en sus manos un espejo para que el hidalgo pueda admirar sus elegantes vestiduras, y otra, gira su cabeza hacia el espectador, como invitándole a entrar en la escena y a participar de la bufonada: “Bien sea venido la flor y nata de los caballeros andantes...”⁴⁰. Un recurso figurativo que guarda bastantes analogías con los gestos pícaros de las muchachas dibujadas por Coypel, que parecen decirle al espectador: ¡adelante, únase a la fiesta! [fig. 4]. Hacia el fondo la composición se va difuminando con las formas de un

³⁹ *Ibid.*, Cap. XXI, págs. 783-792.

⁴⁰ *Ibid.*, Cap. XXXI, pág. 784.

paraje bucólico de bosque y arboledas, entre los que se aprecian restos arquitectónicos. A la derecha, destaca el protagonismo de Sancho Panza, que sostiene bajo el brazo su sombrero y charla animadamente con otras dos muchachas, ajeno a la farsa.

La composición es abierta, ordenada alrededor del eje lateral formado por el trío de don Quijote y las damas que lo asisten. El punto de fuga exterior lo constituye la vereda (a la derecha del espectador), que se prolonga hacia el fondo y es enfatizado por la falsa perspectiva que difumina el color a lo lejos. Por el contrario, el énfasis de la representación se focaliza en la escena central, de gran luminosidad y nitidez, donde se aprecia un despliegue cromático muy rico, lleno de matices (bermellones, púrpuras, rosáceos, naranjas, ocre, marrones, azules y verdes) que imprimen movimiento a las hojas de los árboles, definen la textura de sus troncos y la sinuosidad de los pliegues de las vestimentas, mediante fuertes contrastes de color.

Banquete de Don Quijote (9a)



Fig. 9. *Banquete de Don Quijote*, tapiz del palacio de los Condes de Puerto Hermoso de Pizarra. Quijote enjaulado. Foto de Eduardo Asenjo Rubio.

Este tapiz tiene unas medidas de 3,22 x 1,83 metros y su iconografía se corresponde con el capítulo LXII de la Segunda Parte de *El Quijote*: *Que trata de la aventura de la cabeza*

*encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse*⁴¹. En este capítulo don Antonio aloja a don Quijote como huésped y es honrado como caballero andante a los ojos de aquel. Sus allegados le organizan una fiesta y mientras exhortan al pobre iluso a relatar sus aventuras, le convidan a un banquete con el pretexto de agasajarle, mientras en realidad, lo que pretenden es mofarse de él y exhibirle ante los demás asistentes como si de un demente se tratase.

En la escena del tapiz, don Quijote, al que rinden homenaje, se sitúa en el centro de una amplia mesa repleta de viandas, acompañado de diversos personajes y damas que parecen charlar entre sí. Sentado entre dos muchachas que lo miran fijamente, el ingenioso hidalgo relata historias y crónicas de sus aventuras, ajeno a la bufonada que se ha fraguado contra él disimulada con la farsa del banquete (Fig. 9b). A su espalda se sitúa Sancho, que custodia y observa con admiración a su señor, sin prestar atención a lo que sucede a su alrededor. A la derecha de la escena, un personaje sale de la casa consciente de la trama que se ha urdido.



Fig. 9b. *Detalle del cuadro anterior.*

La composición se abre hacia la izquierda del espectador, en una falsa perspectiva, que a través del camino y de los dos personajes, va desdibujando los contornos y difumina el color en la distancia. No obstante, podríamos afirmar que se trata de una composición cerrada donde la totalidad de los elementos se globalizan en torno a un elemento horizontal: la mesa y los comensales, en la que todos los personajes interaccionan y se superponen, siendo necesarios en

⁴¹ *Ibid.*, Segunda Parte, Cap. LXII, págs. 1021-1034.

la estructura global de la escena. El elemento vertical que equilibra la composición está marcado por la casa y el gran árbol que se eleva tras ella. Por otra parte, el colorido de este tapiz es bastante rico: bermellones, púrpuras, rosáceos, naranjas, marrones, grises, azules, y gran variedad de tonos verdes y ocre se combinan de manera excelente. Quizás un elemento a destacar sea el virtuosismo logrado en los detalles, pues los personajes parecen narrarnos por sí mismos la escena, tal y como podemos apreciar en la consecución de las expresiones faciales; ojos, cejas, labios y manos, así como en la hechura de los pliegues de los ropajes, la lograda textura de los cabellos, la paja sobre el porche de la casa, o las hojas de los árboles.

Don Quijote armado caballero (Fig. 10)



Fig. 10. *Don Quijote armado caballero*, tapiz del palacio de los Condes de Puerto Hermoso de Pizarra. Foto de Eduardo Asenjo Rubio.

Este paño tiene unas medidas de 3,22 x 2,52 metros y está inspirado en el capítulo III⁴² de la primera parte del libro, donde se representa a un Quijote orgulloso y ensimismado por la ceremonia de la que es protagonista, pues está siendo armado caballero por un ventero, que él cree dueño de un castillo: “mañana en aquel día me habéis de armar caballero, y esta noche en la capilla de este vuestro castillo velaré las armas...para poder como se debe ir por todas las cuatro

⁴² *Ibid.*, Primera Parte, Cap. III, págs. 41-47.

partes del mundo buscando las aventuras...⁴³. La solemnidad del acto -concebido únicamente en su mente- contrasta con la realidad de la escena: miradas pícaras de personajes socarrones que ríen de soslayo, y risas contenidas de otros, que intentan seguir la corriente a un pobre loco que permanece ajeno a tan grotesco y ridículo trance.

La composición de la escena es similar a una representación teatral, un escenario cerrado donde las arquitecturas y el paisaje lejano configuran el decorado, y en primer plano, los personajes representan magníficamente la comedia. Los personajes y demás elementos se globalizan, interaccionando con el decorado en un todo unitario. La luz es homogénea y se concentra en los rostros de los personajes, en cambio, en este paño la perspectiva es muy irreal y casi no existe profundidad. Por el contrario, la gama cromática es bastante rica, combinándose ocre, marrones, bermellones, naranjas, rosas y verdes en diferentes tonalidades. La destreza del maestro tapicero se patentiza de nuevo en la consecución de las texturas metálicas del escudo, el yelmo y la armadura, así como en los frunces de los ropajes, que se unen a la sensación de movimiento y agitación que producen las hojas de los árboles.

Don Quijote enjaulado (Fig. 11)



Fig. 11. *Don Quijote enjaulado*, tapiz del palacio de los Condes de Puerto Hermoso de Pizarra. Foto de Eduardo Asenjo Rubio.

⁴³ *Ibíd.*, pág. 41.

El modelo iconográfico de este tapiz de 3,22 x 2,63 metros, está basado en el capítulo XLVI de la segunda parte: *De la notable aventura de los cuadrilleros y la gran ferocidad de nuestro buen caballero don Quijote*⁴⁴, en el cual, se narra la preocupación que sienten el cura y el barbero ante la falta de juicio de don Quijote, que se encuentra alojado en la venta. Ambos determinan que la mejor solución para la curación de su locura radicaría en enviarlo de regreso a su aldea. De este modo, concretan con un carretero de bueyes su traslado en una carreta con forma de jaula y lo introducen, atado, junto con don Fernando y sus camaradas, los criados de don Luis, el ventero y los cuadrilleros, todos disfrazados, para hacer creer a don Quijote que se trata de un grupo de fantasmas, necesarios en la hazaña que se estaba librando en su cabeza para salvar a la princesa Micomicona.

La imagen representa a don Quijote en el momento preciso en que es enjaulado en la carreta, metáfora de la prisión de su locura, a su salida de la venta para dirigirse de vuelta a su aldea. Tras la carreta, se aglutina un conjunto de personajes entre los que se puede apreciar el cura a caballo, unas muchachas plañideras en primer plano y los carreteros, aunque resulta difícil distinguir si Sancho Panza aparece representado en la escena.

La composición es abierta, estructurada alrededor del eje vertical que compone el gran árbol central y el eje horizontal que forma la hilera de personajes. Es una escena de gran luminosidad, nitidez y variedad cromática, pues se incluyen tonos que oscilan desde la calidez del bermellón, rosa, ocre y beige, a los tonos fríos de los diversos azules y verdes. La fidelidad de las formas –destaca la inmovilidad de don Quijote asido a uno de los barrotes, o el contraposto de una de las plañideras con los brazos alzados-, así como la expresividad de los rostros, como el llanto de una de las muchachas, y el asombro y desconcierto que se plasma en el rostro de don Quijote, destacan de un modo particular en este paño.

Conclusiones

Los tapices de Pizarra suponen una deliciosa forma de “leer” las aventuras y desventuras de Alonso Quijano, el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, pues permiten acceder al excepcional texto cervantino mediante imágenes, así como al conocimiento del contexto histórico europeo del Setecientos. Seis relatos gráficos cargados de humor, gran plasticidad y exquisita belleza, posibilitan la interpretación de las narraciones que contiene la novela mediante hilos de lana, seda y plata, que se entretejen en estas singulares obras de arte.

⁴⁴ *Ibid.*, Segunda Parte, XLVI, págs. 474-482.

Hemos de destacar por otra parte, la originalidad del pintor Charles Antoine Coypel, que a través de sus cartones para los tapices sobre El Quijote consiguió atinar con la clave artística y conceptual de su época, permitiéndole la posibilidad de perpetuar sus imágenes mucho más allá del momento concreto en que fueron creadas. La herencia de Coypel se trasluce en estos tapices, presentándonos a un Quijote insólito, muy distinto del modelo iconográfico español, que se aleja evidentemente, de los paisajes de la Mancha y de la Castilla del siglo XVIII. En esta serie de paños don Quijote viene a actualizar el modelo iconográfico de acuerdo con la idiosincrasia del espectador que ha de contemplarle, un espectador propio de los ámbitos de recepción a los que va dirigido, verdadero espejo de los salones palaciegos a los que los tapices solían ir destinados.

Por otra parte, la atribución de los diseños de los cartones a la escuela de David Teniers, afamado pintor flamenco de gran fuerza plástica y esmerado detallismo, cuyo estilo ha quedado plasmado en las escenas de esta serie de tapices de Pizarra, suman un mérito más a esta colección. A ello hay que unir la pericia del maestro tapicero Leyniers en el proceso de elaboración de los tapices, pues resulta evidente su valiosa contribución en el tratamiento de los materiales mediante la riqueza cromática empleada y la elección de matices, así como en la precisión con que aplica los juegos de luces y sombras para reproducir formas y texturas.

En lo que respecta a su estado de conservación, hemos de considerar además, que la serie de tapices se encuentra en un óptimo estado y todas las piezas se preservan completas, desconociéndose intervenciones de restauración precedentes, salvo la realizada en fecha posterior a la confección original para unir en una sola pieza los dos paños de “Don Quijote descolgándose por una ventana” y “El manteo de Sancho”. La propia morfología de los tapices dificulta su conservación, por sus grandes dimensiones, su peso y la presentación vertical con las urdimbres colocadas paralelas al suelo. No obstante, debido a su uso privado, los mencionados tapices mantienen su plena funcionalidad, por lo que se aconseja únicamente su conservación preventiva mediante el acondicionamiento del ambiente de ubicación, que deberá permanecer apartado de zonas con alta contaminación atmosférica. Asimismo, en la proximidad de los tapices se deberá procurar no sobrepasar una intensidad lumínica de 50 lux, evitando en lo posible las radiaciones ultravioletas, así como las temperaturas inferiores a 20°.

En suma, los paños de la serie de Seis Tapices Flamencos sobre escenas de El Quijote conservados en Pizarra, no sólo constituyen un afortunado conjunto de imágenes ubicadas en tierra andaluza de indiscutible mérito artístico, originalidad iconográfica e indudable importancia histórica, sino que además, nos encontramos ante una serie de tapices de patente calidad técnica y singular belleza, como demuestra la elevada cotización que alcanzaron en las fechas del informe previo a su incoación. Con lo cual, quedan más que demostrados sus valores patrimoniales, que los han hecho merecedores de su inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural.

LA ARQUITECTURA DEL BARROCO EN MÁLAGA

Rosario Camacho Martínez, Universidad de Málaga

El Barroco surge en Italia, y en los demás países tiene su particular desarrollo, como en España, donde encuentra un espléndido asiento en Andalucía.

Adjetivos como dinámico, elocuente, artificioso, retórico, apasionado, imaginativo, refinado, caprichoso, espectacular... son algunos de los muchos que definen al barroco. Y es que si hay algo que caracteriza a la producción artística de esta etapa es su gran variedad de propuestas y su voluntad de renovación, y así se manifiesta también en Málaga.

Pero los comienzos requieren otros adjetivos, menos eufóricos, más severos, sobre todo en arquitectura, arte más costoso, porque la crisis que afectó a toda Europa se sintió también, y muy fuertemente, en Málaga.

Como en toda Andalucía, Málaga se incorpora lentamente, al proceso barroco, y también cubre los siglos XVII y XVIII; el primero como proyección del renacimiento y manierismo, el segundo, mucho más versátil, con propuestas más innovadoras, y quizá por la situación periférica de la zona se prolonga a lo largo de toda la centuria, constituyendo un epígono feliz del Barroco¹. También aquí, en la etapa final se desarrolla una tendencia opuesta, una vuelta al orden clásico, un barroco clasicista que, inicialmente por obligación, recoge los planteamientos de la Academia de San Fernando, aunque en Málaga esas formalizaciones se justifican también por la presencia de los ingenieros del puerto, cuyos racionalistas planteamientos derivarían hacia una mayor austeridad.

Urbanismo

La producción arquitectónica surge y determina la ciudad. Como indica el profesor Bonet Correa, Arquitectura y Ciudad son una misma cosa, y no es posible entender una arquitectura fuera de su contexto urbano².

Desde el punto de vista urbano, Málaga y la mayor parte de las ciudades de su demarcación, no representan gran diferencia respecto a la tónica general de las ciudades

¹ BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, La Polígrafa, 1987, pág. 7.

² LOZANO BARTOLOZZI, M^o del Mar. "Antonio Bonet Correa. Gozar deambulando por la ciudad", en *Mérida, ciudad y patrimonio. Revista científica*, nº1, Mérida 1997, págs. 188-190.

reconquistadas, dándose un proceso de adaptación a las estructuras sociales de la nueva población repobladora. Durante el siglo XVII Málaga se convirtió en un centro político de primer orden; el carácter estratégico de su puerto y las necesidades de defensa determinaron su condición de importante enclave militar y la empresa que más beneficios aportó a la ciudad fue la construcción del puerto, cuyas obras se habían iniciado en 1588, según planos del ingeniero Fabio Bursoto³. Esa situación estratégica enlaza con las obras de defensa de la costa ya que la política exterior española obligó a completar la cadena de fuertes costeros a partir de 1625, tras el informe de D. Pedro Pacheco; su ayudante, el portugués Pedro Texeira, era un extraordinario cartógrafo que trabajó al servicio de la Casa de Austria, entre 1622-34, y compuso, por encargo de Felipe IV, un Atlas con detalle de dibujo y brillantes colores que constituye una de las grandes empresas cartográficas del reinado; este *Atlas del Rey Planeta*, cuenta con mapas y vistas de ciudades españolas de gran valor histórico, geográfico y urbano, y entre ellas se encuentran las poblaciones costeras más importantes de Málaga⁴.



Fig. 1. *Atlas del Rey Planeta*.
Málaga

El puerto malagueño canalizaba la actividad económica de toda la comarca. Pero a pesar de su importancia no se puede decir que Málaga fuera una ciudad marinera, sí comercial. En el playazo había una extensión ante las dos puertas del Mar, donde se desarrollaba la carga y

³ CABRERA PABLOS, Fernando. *Puerto de Málaga. De Felipe V a Carlos III*. Málaga, Autoridad Portuaria, 1994.

⁴ PEREDA, Felipe y MARÍAS, Fernando. “Atlas del rey Plantea: Felipe IV y Pedro Texeira”, PEREDA, Felipe y MARÍAS, Fernando (eds.) *El Atlas del Rey Planeta. “La descripción de España y de la costas y puertos de sus reinos” de Pedro Texeira (1634)*. Madrid, ed. Nerea, 2002, págs. 9 y ss.

descarga de navíos y algunas funciones comerciales, la vendeja. También se realizaban operaciones en el interior del recinto, ante la Alhóndiga de los musulmanes, concedida a la ciudad por los Reyes Católicos. A partir de 1656 se construyó una nueva Alhóndiga, labrando sus columnas el cantero Miguel Meléndez y se terminó a finales de siglo en tiempos del corregidor Carrillo Manuel, quien en sólo tres años protagonizó la etapa más brillante de la renovación urbana del siglo XVII. Consciente de la importancia del comercio para Málaga y su tierra, reparó el camino de Vélez, y el sector más próximo a la ciudad lo convirtió en un placentero paseo marítimo con cinco ensanchamientos o plazuelas, canalizando el agua de uno de los arroyos de Gibralfaro hasta una fuente de la que arrancaba una agradable alameda. Reparó las zonas del muelle que habían sido castigadas por el mar, restauró las fortalezas y reedificó las murallas y puertas de la ciudad, construyó una nueva casa del Matadero con plaza de toros, reedificó las Carnicerías y la Cárcel, y quitó los muladares de los sitios públicos en buena parte del casco urbano⁵.

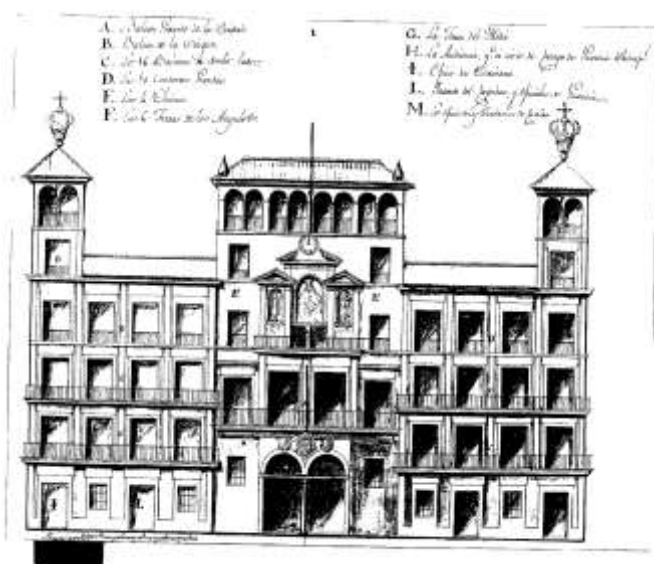


Fig. 2. Plaza Mayor. Ayuntamiento, Málaga.

La Plaza pública o mayor se encontraba más al interior y tiene sus orígenes en época islámica. Existía un espacio abierto e irregular, un ensanchamiento en la desembocadura de cuatro calles que los musulmanes utilizaban como mercado, y que se llamaba la Plaza de las cuatro calles. Pero la plaza con sus funciones políticas, mercantiles y lúdicas aparece con los cristianos y, dado el sistema que se trata de aplicar según mecanismos concejiles castellanos y la procedencia

⁵ AMATE DE LA BORDA, Christoval. *Compendiosa noticia de lo que ha obrado en esta ciudad de Málaga el Excelentísimo Señor Don Fernando Carrillo Manuel, Marqués de Villafiel*. Edición e introducción del facsímil a cargo Manuel OLMEDO CHECA, Málaga, edit. Arguval, 1988.

de la nueva población, se configuró al modo castellano, con soportales⁶. Aquí se concentró el poder político estableciéndose en el lado oeste las Casas del Concejo con los servicios administrativos (Escribanías Públicas) y judiciales (Audiencia). Demolidas las antiguas Casas Capitulares del s. XVI, en 1633 el albañil Salvador Cárdenas y el carpintero Fernando de Ortigüela proyectaron una nueva, más amplia “uno de los mejores de España”, cuyas obras aún se documentan en 1653; configurada su fachada como un edificio-balcón en función de los actos y celebraciones de la Plaza, dispuesta entre dos torres y con galería superior, que fue ampliada en el XVIII, estaba presidida por “la santa Imagen de Nuestra Señora”⁷.

En un ángulo del lado N. asomaba la iglesia circular del colegio de los jesuitas, cuya bóveda encamonada recubierta de teja, se contempla como hito de la plaza. Ya en el XVIII, tras la expulsión de los jesuitas sus propiedades fueron solicitadas por otras entidades como el Montepío de Cosecheros, el Consulado y más tarde otras instituciones. En 1781 el Montepío se instaló en parte del edificio, que Antonio Valderrama había arreglado, configurando su fachada como un edificio-balcón, y José Martín de Aldehuela realizó, en un estilo barroco-clasicista, la portada de mármol, con sobrias columnas y capiteles rematados por cestillos de frutas, y los emblemas del Montepío en el ático; esta entrada sirvió también al Consulado. Junto a ella se encontraban la Casa del Corregidor y la Cárcel Pública. La fachada este la ocupaba el convento de las Agustinas, cuya iglesia atribuyó Ponz a Alonso Cano. Arrimada a este lado, para no estorbar las funciones que se desarrollaban en la plaza, y ocupando el lugar de la antigua picota, se encontraba la fuente renacentista de Génova, exquisita pieza de mármol, con relieves de sirenas, medusas, delfines, ninfas, y rematada por un águila, en 1637 la amplió el escultor J. Micael y Alfaro con otro cuerpo centrado por Neptuno y escudos de España y de Málaga, que le imprimen sentido más local y nacional y que M^a Dolores Aguilar interpretó como una personificación de los mitos del mar⁸. Y en el lado sur, se levantaban las casas del Cabildo Eclesiástico, que proyectó Diego Delgado y construyó el cantero Miguel Meléndez, respondiendo al deseo del Cabildo de poseer un inmueble en la Plaza “donde se ven los regocijos”, y “la pompa de tener casa para las funciones públicas”, participando de la propaganda corporativa en este privilegiado escenario urbano⁹.

Durante el siglo XVIII se consolidó el papel que los festejos taurinos desempeñaban en el entretenimiento de las gentes y el mantenimiento del orden social, siendo la plaza pública el

⁶ MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora y RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria. “La ciudad desde los Reyes Católicos a Carlos III”, en SAURET GUERRERO, Teresa (Coord.). *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia*, Diputación de Málaga, 2000. vol. II, pág. 63.

⁷ CADIÑANOS BARDECI, Inocencio. “Fondos documentales para la historia del arte en Málaga y su provincia”, en *Boletín de Arte* nº 22, 2001, págs. 159-161.

⁸ AGUILAR GARCÍA, M^a Dolores. “Mar y mito en la fuente de Génova. Málaga”, en *Actas del I Coloquio de Iconografía. Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo II, 3. Madrid, F.U.E. 1989, págs. 177-184.

⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *El barroco en Málaga. Arquitectura y urbanismo*. Col. Historia del Arte de Málaga, vol. 7, Ed. Prensa malagueña, 2012, pág. 25.

recinto idóneo para esas funciones, adaptada periódicamente a las necesidades de un coso taurino, hasta que se dispusieran nuevas tipologías. Un plano del siglo XVIII realizado para “armar” la plaza para corridas de toros, nos ofrece datos sobre su aspecto en 1773¹⁰.

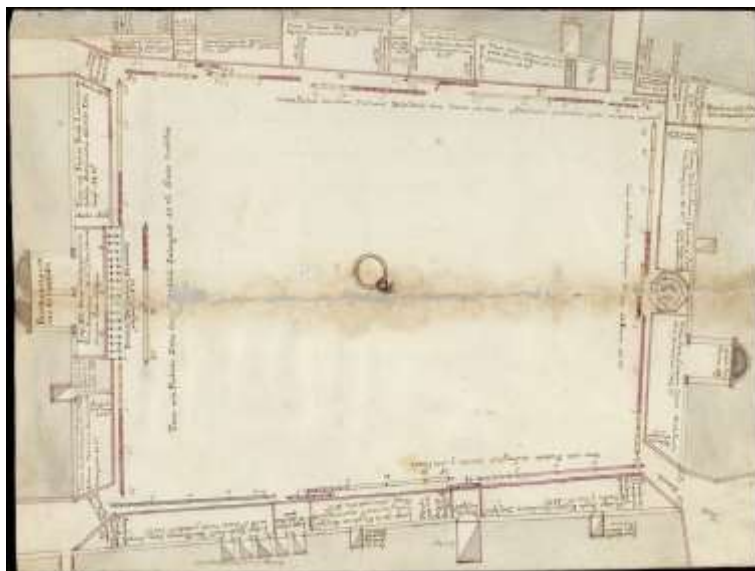


Fig. 3. *Plano de la Plaza Mayor*. Málaga. 1773 (A. H. N.)

El gran siglo de la ciudad fue el XVIII, potenciado por el impulso de la agricultura y del comercio que de ella derivó, que la situó como ciudad comercial, recuperándose la economía local, especialmente a partir de la Pragmática Sanción de 1778 que liberalizaba el comercio con América. Y el puerto, con funciones comerciales y defensivas, se amplió bajo los Borbones.

La arquitectura adquiere un aspecto más colorista plasmando en las fachadas, fundamentalmente del siglo XVIII, diseños de materiales constructivos, geométricos, florales, arquitectónicos e incluso figurativos que, como recurso de pobreza u opción estética, y tal vez influido por el travestimiento de las calles con motivo de la fiesta, se hace definitivo, ofreciendo una nueva imagen de la ciudad¹¹.

En este siglo se generó en Málaga otro espacio urbano, también espiritual, la plaza del Obispo, configurada entre la fachada de la Catedral y la ampliación del palacio episcopal que, concebido como núcleo independiente empezó Antonio Ramos en 1762 para el obispo Franquis

¹⁰ Archivo Histórico Nacional (A. H. N.) Consejos, leg. 39817-1, MPD 2947.

¹¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII”, en *Boletín de Arte* nº 13-14, Universidad de Málaga, 1992-93, pp. 143-170. ASENJO RUBIO, Eduardo. *Urbs Picta. El legado cultural de las arquitecturas pintadas en Málaga*. Universidad de Málaga y Cajamar, 2008.

Lasso de Castilla; en su fachada que armoniza con la poderosa de la Catedral, destaca la bella portada por su dinámica composición y la riqueza de sus materiales.

En 1786, demolidas las murallas, Málaga consume la apropiación de los terrenos ganados al mar por los aportes del Guadalmedina, donde lo más significativo fue la urbanización de esta zona con un Paseo, que con proyecto del ingeniero López Mercader siguiendo las corrientes del urbanismo monumental europeo introducidas en Madrid en el Paseo del Prado, se inauguró en 1785 y será la arteria principal de Málaga, completando el panorama de la ciudad dieciochesca¹². También nacieron otros dos barrios, aunque sin el carácter de excepcionalidad que tuvo la Alameda. Junto a la Alcazaba, en los años 70 se creó el pequeño barrio popular de La Carolina, rebautizado en el XIX como Mundo Nuevo, que responde a una operación inmobiliaria de Miguel Gijón, siendo Ramos el autor del proyecto. Y el de La Malagueta, trazado sobre la lengua de tierra al este del puerto, propiedad del Ejército, y con uso portuario y militar por su valor estratégico; su primer proyecto de urbanización, de finales del siglo, lo trazó el ingeniero Vicente Casanovas, y sigue el modelo del barrio barcelonés de La Barceloneta, del cual adapta su nombre¹³.



Fig. 4. *Málaga*, s. Antonio Ramos. 1765.

¹² GARCÍA GÓMEZ, Francisco. *Los orígenes del urbanismo moderno en Málaga: el paso de la Alameda*. Col. 2ª A, Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga, 1995.

¹³ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *El barroco en Málaga...*, op. cit., pág. 38.

De la configuración de Málaga en la segunda mitad del siglo dan buena cuenta dos planos. El de Antonio Ramos realizado con motivo de la desviación del Guadalmedina en 1765, con muchos detalles para la lectura de la imagen de la ciudad. Y el *Plano de la ciudad y puerto de Málaga* dibujado en 1791 por Joseph Carrión de Mula que, al ser obra de un cartógrafo profesional, ofrece mayor rigor en el viario, además de un texto con una breve pero densa descripción de la ciudad¹⁴.

La religiosidad de la sociedad, en los siglos del Barroco, atraviesa todos sus estratos y sale a la calle, proliferando los triunfos marianos, capillas callejeras, humilladeros, etc. Esto se refuerza con la puesta en escena que exigen las fiestas anuales, que plasman un ideal de ciudad cristiana. Las fiestas más brillantes fueron las del Corpus, que desde el XVI, junto con la autoridad religiosa, financiaba la Ciudad, y en los recorridos procesionales la puesta en escena barroca alcanza su expresión más compleja animando importantes transformaciones en la urdimbre urbana y potenciando la arquitectura efímera. La retórica y fastuosidad de las ceremonias religiosas alcanza a las celebraciones civiles. Sólo Felipe IV, vino a Málaga, en el s. XVII, pero la presencia simbólica de los reyes se hacía efectiva en todas las ciudades a través de sus retratos o símbolos, celebrando las diferentes efemérides de la monarquía. Se conservan relaciones o descripciones que permiten conocer el desarrollo de estas fiestas pero las escasas imágenes que nos han llegado del siglo XVII son catafalcos de Exequias Reales: el túmulo de Felipe III que diseñó Pedro Díaz de Palacios, con representación de las virtudes, y el del Príncipe Baltasar Carlos, de 1646, diseñado por Cristóbal de Medina, con calaveras y esqueletos, presidido por una representación de la Muerte cortando un brote joven¹⁵.

Producción arquitectónica

A comienzos del siglo XVII la arquitectura más señera es la religiosa y en ella pervive el historicismo al continuarse el diseño de la etapa anterior, con una voluntad de clasicismo que se manifiesta en la referencia a la tratadística, especialmente italiana, que circulaba ampliamente por Andalucía.

En este siglo se fundaron en Málaga el convento de los Capuchinos (1632), los Trinitarios Descalzos en 1655, el de San Pedro de Alcántara en 1682 y el hospital de San Julián, cuya iglesia

¹⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “Apuntes sobre la planimetría de Málaga. Para una lectura de la ciudad en la Edad Moderna”, en CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y ASENJO RUBIO, Eduardo (eds.). *Las ciudades históricas del mediterráneo. Fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea*. Área de Cultura del Ayuntamiento, Universidad y Colegio de Ingenieros de Caminos, Málaga 2008, págs. 97-134.

¹⁵ ESCALERA PÉREZ, Reyes. *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVI y XVIII*. Junta de Andalucía y Universidad de Málaga, 1994.

de planta de cajón, proyectada por Miguel Meléndez, se empezó en 1683, llevando a cabo el pintor Juan Niño de Guevara el programa iconográfico alusivo a la Caridad y a la vida del santo titular. Y entre los femeninos las religiosas de san Bernardo construían su convento en 1664 inaugurándose su nueva iglesia en 1679, obra de Miguel Meléndez, bajo el patrocinio del Beneficiado D. Luis de Valdés, quien también labró a sus expensas la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de las Agustinas Descalzas, situada en la Plaza. Intervino también Meléndez, en 1673, junto a Salvador García en la portada de la iglesia de las Dominicas del Arcángel San Miguel¹⁶.

Pero me voy a centrar sólo en dos ejemplos. La obra más interesante de esa fase de la transición del siglo XVI al XVII fue la iglesia del Colegio de los Jesuitas, de hecho lo más brillante y excepcional en cuanto a planimetría y volúmenes hay que buscarlo en los templos jesuíticos; sus arquitectos eran grandes estudiosos y estuvieron muy vinculados a Juan de Herrera y el ambiente escurialense, así como a la Academia de Matemáticas que fundó Felipe II por consejo de Herrera, y que acabarían asumiendo.

Al Obispo Blanco de Salcedo se debe la presencia de los jesuitas en Málaga a partir de 1571, cediéndoles para su fundación la ermita y el hospital de San Sebastián, situadas junto a la Plaza. Pero las obras de la iglesia se alargarían durante muchos años.

Esta iglesia remite a esquemas diferentes a los demás establecimientos del clero regular de Málaga, e incluso en esta fecha temprana a los de la propia Compañía. Proyectada con planta longitudinal, siguiendo planos de los padres Valeriano o Villalpando, éste discípulo directo de Herrera, tuvo un oscuro proceso inicial. De entrada la autoría de los planos; la historiografía tradicional los atribuía a Villalpando, quien hacia 1587 estaba en Sevilla trabajando en el proyecto de San Hermenegildo, pasando después a Málaga, pero en 1590 ya marchó a Roma. Sin embargo las investigaciones del hermano W. Soto señalan que en 1578 el P. Valeriano visitó Málaga durante un periplo ordenado por el P. General para revisar las obras en curso, y dejó unas trazas que fueron “comentadas” con el P. Villalpando, quien por aquel entonces estaba diseñando o colaborando en las obras y diseños de numerosos edificios de la Compañía¹⁷.

Según ese proyecto (Valeriano-Villalpando) se empezó a cimentar la obra del colegio e iglesia, con titubeos y consultas a los maestros de la catedral. Otro arquitecto de la orden se incorporó en 1593 para dirigir las obras, el hermano Pedro Pérez (1566-1634), quien ya era arquitecto al ingresar en la Compañía, y al constatar defectos de orientación en la iglesia que

¹⁶ RODRIGUEZ MARÍN, Francisco José. *Málaga Conventual. Estudio histórico-artístico y urbanístico de los conventos malagueños*. Málaga, ed. Arguval, 2000.

¹⁷ SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao. *La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga*. Málaga, Universidad, 2003, págs. 203-204. Soto afirma que el P. Villalpando sólo hizo retoques a la que dejó Valeriano.

mermarían las cualidades de iluminación, ventilación, higiene y salubridad tan importantes para los colegios de jesuitas, paralizó nuevamente la obra, en 1599, solicitando a Roma el cambio de ubicación de la iglesia hacia el norte, dentro del conjunto del solar, lo cual fue rechazado por el P. General Acquaviva, por el sobrecoste que suponía. En esas circunstancias, en 1604 se consultó al maestro de la Catedral Pedro Díaz de Palacios y a Juan de Minjares, maestro del alcázar de Sevilla, y Pérez presentó un proyecto que aprobó Díaz de Palacios¹⁸. También en ese año, llegó a Málaga el hermano Pedro Sánchez, que en 1603 y con 35 años se calificaba en el catálogo de la orden como “albañil” pero que llegaría a ser el gran protagonista de las actuaciones jesuíticas en Andalucía oriental y más tarde en la Corte. Colaboró con Pérez, y se enviaron a Roma dos planos: el de la iglesia longitudinal, con anotaciones de Pérez, fechado en 1604, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París y nos permite conocer ese proyecto Villalpando-Valeriano, ajustado al modelo del Gesú¹⁹. El otro plano, que fue el aprobado en Roma por el “consiliarius aedilicius” Giovanni de Rosis, no se conserva, y tal vez a través de las firmas nos hubiera permitido conocer a quien correspondía este magnífico diseño que se ha asignado a Pedro Sánchez, dada la trayectoria de su obra y teniendo en cuenta que esta iglesia supuso la aparición, por primera vez en España de la planta circular, dentro de los planes de la arquitectura jesuítica, y que él desarrolla en otras obras²⁰. No obstante W. Soto y Patricia Rentería atribuyen la traza a Pérez, de mayor experiencia que Sánchez, que pudo trasladar el esquema del presbiterio a un núcleo unitario; no continuó en la obra ya que fue enviado a Colombia en 1612 donde desarrolló una notable actividad hasta su muerte en 1634. Sánchez siguió en Málaga y el alzado se relaciona claramente con otras obras suyas inspiradas en Serlio en lo que ha insistido el P. Ceballos, ya que se había educado en la teoría arquitectónica por el estudio de los grandes tratadistas italianos del siglo XVI.

En cualquier caso, ese segundo plano de 1604 se ajustaba a una tipología afecta a la Compañía, la planta centralizada²¹. Con arreglo a ella se emprendieron las obras en 1626 y se llevaron a buen ritmo inaugurándose la iglesia en 1630; dirigió la obra el prestigioso arquitecto hermano Alonso Matías, y a su muerte, ocurrida accidentalmente en la revisión de la cúpula, el hermano Francisco Díaz del Ribero. El colegio había seguido adelante.

¹⁸ El proceso de la obra en SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao. *La fundación...*, op. cit., págs. 202-233. RENTERÍA SALAZAR, Patricia. *Il sintetismo nell'architettura del Nuovo Regno de Granada, nell'architettura gesuitica del Nuovo Mondo*, (tesis di Laurea, Università degli Studi “La Sapienza”, Roma 1990-91). Agradezco al hermano W. Sota, este material.

¹⁹ VALERY-RADOT, JeanV.R.. *Le recueil des plans d'edifices de la Compagnie de Jésus conservé a la Biblioteque National de Paris*. Roma, 1970, pág. 129 (Colegio de Málaga).

²⁰ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. “El arquitecto hermano Pedro Sánchez”, en *Archivo Español del Arte* nº 169, 1970, págs. 60 y ss. VERA VALLEJO, Igor. “Artífices y promotores: la proyección del Colegio jesuita de San Sebastián de Málaga”, CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, ASENJO RUBIO, Eduardo y CALDERÓN ROCA, Belén. *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, 2011, pág. 627.

²¹ CAMACHO MARTINEZ, Rosario. “La iglesia de S. Luis de los Franceses en Sevilla, imagen polivalente”, en *Coloquios de Arte e iconografía*, vol. 2, nº 3, MADRID, F.U.E., 1989, págs. 202-213.

En esta iglesia el círculo está inscrito en un cuadrado alojando capillas hornacinas en los ángulos y presenta un esquema mural arquitectónico, inspirado en Serlio, que Sánchez convirtió en arquetípico de su obra, basado en la utilización de un orden gigante de dobles pilastras muy planas que recorren todo el alzado dejando espacio entre ellas para hornacinas con esculturas y flanquean las capillas hornacinas de los ángulos, sobremontadas por las tribunas y así lo vemos en diseños del Libro V de Serlio, quien construyó según este esquema el Castillo de Ancy-le-Franc. Se cubre con una hermosa cúpula encamonada, la primera de esta tipología construida en España²², que divulgó Fray Lorenzo de San Nicolás en su Tratado *Arte y Uso de la Arquitectura*.



Fig. 5. Iglesia de la Compañía de Jesús. Santo Cristo, Málaga.

Se inauguró en 1630 y poco después, el hermano Andrés Cortés llevó a cabo el programa iconográfico, entre 1639 y 1644, mediante pinturas de trampantojo desarrollando un esquema arquitectónico que se funde con los elementos reales: cornisa, ventanas y cupulín. En diferentes anillos, y en tableros trapezoidales situó representaciones de santos y santas mártires y angelillos portadores de símbolos martiriales y alegorías del martirio de San Sebastián, a quien estuvo dedicada la iglesia, que, unidos a la planta centralizada, recreación del “martirium” paleocristiano, representan un programa iconológico sobre la exaltación del martirio y sus valores espirituales, que estudió Agustín Clavijo²³. Es, pues, un logrado ejemplo de arquitectura parlante.

²² Posteriormente Sánchez construyó el Colegio Imperial de Madrid, con el hermano Bautista y utilizó cúpula encamonada que se ha asignado a Bautista y que fue muy divulgada al dibujarla Fray Lorenzo de San Nicolás, en su tratado *Arte y Uso de la Arquitectura*.

²³ CLAVIJO, Agustín. “Andrés Cortés y su programa iconográfico en la antigua iglesia de los jesuitas de Málaga”, en *Boletín de Arte* nº 4-5, Universidad de Málaga 1984, págs. 87-128.

Al exterior se asumen diseños derivados de la fachada del Gesú, simplificándolos.

Se ha insistido en que Sánchez, además de su formación clásica, conocería los templos y espacios centralizados realizados en Andalucía en el siglo anterior. También puede enganchar con uno de los seis diseños que se encargaron al P. Rosis, para unificar los templos jesuitas en España, y que pudieron circular. Hay dos que muestran una conciliación entre la planta longitudinal y la central, y en uno de ellos la planta se conforma mediante la adición de una serie de espacios que forman una concepción longitudinal, donde la gran rotonda que precede al presbiterio domina al espacio y convierte a la iglesia en un templo circular con espacios adyacentes. Esa rotonda sí puede relacionarse con el templo de Málaga, tal vez por eso se ha apuntado la posibilidad de que fuera de Rosis el autor de la planta de Málaga imponiendo uno de sus modelos²⁴. No es probable porque cuando se aprobó la planta de Málaga, la idea de imponer las plantas tipo, como respuesta a una petición a Roma, había sido desechado por el P. Acquaviva desde 1580²⁵.

Otra obra a destacar en los años finales del siglo XVII es el Santuario de la Virgen de la Victoria en el convento de los Mínimos de Málaga, ya que por tipología, ornato y programa iconográfico supone la gran aportación de Málaga al Barroco²⁶.

Fundado el convento en 1492 sobre la real capilla de Nuestra Señora de la Victoria, erigida tras la reconquista de la ciudad, fue lugar de enterramiento de la nobleza local, solicitando D. José Guerrero Chavarino, quien había recibido el título de Conde de Buenavista en 1689, construirse allí una capilla sepulcral acorde con su nuevo rango, pero su proyecto de situarla tras la cabecera del templo, en 1691 no fue autorizado por el estado ruinoso del templo. Los informes de los alarifes municipales denunciaron tal falta de solidez que no resistiría la obra por lo que en 1693 se demolió para construir una nueva iglesia en la cual el conde costeaba un pórtico, campanario, sacristía y cementerio para la comunidad así como su panteón familiar, ofreciendo limosnas a los frailes para la nueva construcción de la iglesia, obras que se sitúan entre 1694-1700 y en las que invirtió buena parte de su patrimonio.

La iglesia, de planta longitudinal, con crucero abovedado y capillas-tribuna sobre las naves laterales ostenta un peculiar orden compuesto de corintio y dórico y distribuye su ornato de carnosas yeserías en los canecillos pareados, las peanas de las tribunas y la bóveda. La capilla del Conde de Buenavista, constituye un cuerpo diferenciado que se adosa a la iglesia por su cabecera, un camarín-torre donde se superponen tres niveles enlazados por una escalera externa: la cripta,

²⁴ PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo. "Iglesia del Santo Cristo de la Salud", en AA. VV. *Patrimonio artístico y monumental*. Málaga, Ayuntamiento 2000, pág. 102

²⁵ VERA VALLEJO, Igor, "Artífices y promotores...", op. cit., pág. 640.

²⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. "El Convento de los Mínimos de Málaga, Santuario de la Victoria. El mecenazgo del Conde de Buenavista: Obra y símbolo", en CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. (coord.). *"Speculum sine Macula". Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*. Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento, 2008, págs. 309-338.

con símbolos e imágenes de la muerte que destacan en estuco blanco sobre las paredes negras, presidida por los sarcófagos de los Condes, la sacristía y el camarín de la Virgen, que alcanza 22 m. de altura, profusamente iluminado y decorado, como corresponde a un espacio conmemorativo.

En esta torre no sólo destaca su estructura y la decoración de espléndidas yeserías -que tendrán amplia difusión por Andalucía-, y la de la cripta que con sus con macabros estucos constituye uno de los ámbitos necrológicos más tétricos de España, sino que además esa estructura y decoración se han enlazado sabiamente en un programa simbólico-místico que responde a la piedad de la época y se expresa en formulaciones que arrancan de los libros de meditación, de los de empresas, sermones, etc. sabiamente dispuestos para lograr la edificación espiritual de los fieles²⁷.



Fig. 6. *Santuario de la Virgen de la Victoria*. Málaga.
Sección s. José M^a Romero.

En los muros de la cripta se superponen los nichos, decorados sus frentes con carnosas yeserías, separados por pilastras jónicas con figuras con significación de termes, siendo verdaderos los que flanquean las puertas, y los tímpanos que limitan las bóvedas de arista de la cubierta, con tibias cruzadas, están centrados por placa recortada con hojarasca que rodea amenazadores versículos bíblicos. Las flanquean parejas de esqueletos con símbolos funerarios

²⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria de Málaga*. Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria Española, nº 8. Madrid, 1986.

(cirios, espejos, guadañas, relojes de arena), y en el centro una calavera, metáfora universal de la ineludible presencia de la muerte²⁸, sobrevinida por el pecado original, representado en un relieve en el ángulo.

Otros elementos en la cripta demuestran que se conocían bien los libros de empresas y emblemas, de tanta importancia en el Barroco. En los ángulos hay figuras con doble rostro (vida-muerte) que parecen inspiradas en el emblema 88 de la Centuria II de Covarrubias.

*“Si la más acabada en hermosura/ en discreción, en gala y gentileza/ ver pudiera. Al espejo la figura/ en que ha de convertirse su belleza/ tendía menos brío y más mesura/ más humildad y menos altiveza/ ojos modestos, lengua refrenada/ pecho sencillo y alma reformada”*²⁹.

Esos esqueletos de los tímpanos, sentados sobre tambores o esferas del mundo (aludiendo a su triunfo y universalidad), llevan guadañas, cirios, relojes, espejos, que tienen el sentido emblemático del tiempo que todo lo consume acabando en la muerte que a todos iguala, o de la fragilidad de la vida y su rápido tránsito, en lo que insiste la poesía de la época.

*“Así de la humana vida/ el reloj espejo es digno/ pues se compone de polvo/ y se ostenta quebradizo”*³⁰.

Pero si el reloj es espejo de la vida también lo es el espejo y en ellos se miran los esqueletos en esta cripta, reflejándose reyes y eclesiásticos. Juan de Borja da al espejo, por su carácter objetivo y sincero, el significado de conocimiento de sí mismo, y Covarrubias muestra un emblema más patético con un termes formado por la muerte portadora de un espejo y el epigrama reza:

*“Dicen ser la memoria de la muerte/ el verdadero espejo de la vida/ si mirándose en él el hombre advierte/ Quan tassada la tiene, quan medida...”*³¹.

Este conjunto se basa, según D. Juan Temboury, en un programa cuya clave argumental se encuentra en los Ejercicios de San Ignacio de Loyola. La cripta, que provoca la meditación sobre la muerte y el pecado, "compone" el lugar de la penitencia; arrepentidos los fieles abandonan este ámbito y subiendo por una escala santa, se van iluminando con la gracia, y serán acogidos por el Redentor, figurado en la bóveda, para penetrar en el camarín, morada de la

²⁸ RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, ed. Cátedra, 2002, pág. 63.

²⁹ COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián. *Emblemas morales*. Madrid, F.U.E., 1978, pág. 188.

³⁰ *Obras póstumas de poesía escritas por el Señor D. Eugenio Coloma*. Madrid, 1701, fol. 70. (LARA GARRIDO, José. *La poesía española del siglo XVII* (en prensa).

³¹ BORJA, Juan de. *Empresas morales*. Madrid, F.U.E. 1985, pág. 350. COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián. *Emblemas...*, op. cit., pág. 182.

salvación eterna por la intercesión de la Virgen³². El profesor S. Sebastián, basándose en un relieve de la cripta, que representa a la Muerte arrastrando al pecado a una pareja, -clara alusión al pecado original- cuya fuente se encuentra en el libro de meditación jesuita, *Pia Desideria* de Hugo Herman, realizó otra lectura que no contradice la anterior. Interpreta el conjunto como representación de las tres vías o edades de la vida espiritual del hombre. La cripta es el nivel terrenal, el de los principiantes en la vida ascética, la "vía purgativa"; la "vía iluminativa", propia de los adelantados, es la escalera cuya iluminación progresiva es símbolo del acrecentamiento en la vida espiritual, llegando el fiel, en su culminación a lograr la unión con Dios en el camarín, la "vía unitiva", un paraíso que expresa su riqueza ornamental y simbólica y con su planta octogonal se presenta como mansión de la inmortalidad³³.



Fig. 7. *Cripta*. Santuario de la Virgen de la Victoria. Málaga.

El análisis de otros elementos permite enriquecer estas lecturas³⁴. El orden utilizado es un compuesto de dórico y corintio que podría aludir a la pobreza franciscana y a la exaltación de la Virgen. La cripta, con su fondo negro da un cauce metafórico a las tinieblas. Por su carácter terrenal adopta planta cuadrada, con un soporte central formado por un haz de cuatro columnas, correspondiente con una sola en la sacristía; la columna es un símbolo perteneciente al grupo

³² TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan. *Informes histórico-artísticos de Málaga*. Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1974, vol. I, págs. 89-105.

³³ SEBASTIAN, Santiago. "El 'Pia Desideria' de Hugo Hermann y el Santuario de la Victoria. Un ensayo de lectura", en *Boletín de Arte* nº 2, Universidad de Málaga, 1981, págs. 9-30.

³⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *La emblemática y...*, op. cit., págs. 11 y ss.

cósmico del “eje del mundo” y expresa la relación entre el cielo y la tierra, evocando el reconocimiento del hombre hacia la divinidad y simboliza la presencia activa de Dios que dirige al alma por los caminos de la perfección.

Analizando los elementos formales de la cripta, Temboury consideró sus precedentes en las capillas óseas de Portugal e Italia. En el convento de San Francisco en Évora, todo el fondo se recubre de huesos dejando en las bóvedas espacios para pintar hermosos y emotivos emblemas, y en el cementerio de los Capuchinos de Roma, encontramos incluso una disposición paralela entre sus esqueletos, reales, y el apilastrado de nuestra cripta.

Pero esas imágenes que parecen arrancar de una idea popular, entroncan también con otras más cultas porque las figuras del apilastrado, por su disposición y por estar más disueltas en su parte inferior, parecen asumir el carácter de termes, aunque también hay verdaderos termes, que vienen a ser los guardianes de las puertas. El dios Término de los romanos era el que marcaba los límites, y en los libros de empresas el termes se une con la muerte en una asociación lingüística, como nos lo presentó el gran emblemista Alciato:

*“El Término aqueste es de nuestra vida/ que está prefixo el día que nos lleva/
Y del principio el fin da entonces prueba”³⁵.*

Incluso Erasmo hizo de un termes su emblema, introduciendo el lema CEDO NULLI, en clara alusión, a la muerte, que tenía bien presente³⁶.

Preside la estancia un pequeño retablo donde un esqueleto pesa atributos ante el llanto de dos angelitos, en una representación pesimista ya que aquí sólo la Muerte, sin intercesión, realiza el peso de las obras. Lo flanquean los sepulcros de los Condes de Buenavista, con sus figuras orantes, realizadas en yeso, presentados en plena juventud y belleza, que imponen sensación de vida en este fúnebre antro.

En esta cripta, la machacona insistencia con que se repite el tema de la muerte y los símbolos de finitud, llevó a Temboury, siguiendo al Beato Alonso de Orozco, a considerarla el lugar de la victoria de la Muerte; pero hay una idea de triunfo sobre la Muerte, y la actitud gozosa de las figuras orantes de los Condes parece confirmarlo. El retablo da la clave, ya que la cartela central sirve de fondo a la cruz, símbolo de la Redención de Cristo, que vence a la muerte y al pecado, además ésta es dorada y con pedrería. El oro es considerado el más precioso de los metales, símbolo de la inmortalidad y de la inteligencia divina, la transmutación es una redención y las piedras preciosas son símbolo de una transmutación en sentido espiritual, de las tinieblas en

³⁵ ALCIATO, Andrea. *Emblemas*. Madrid, Editora Nacional, 1975, pág. 249.

³⁶ FRANSEN, Bart. “Erasmo. Término y muerte. Letras e imágenes en el diálogo”, Catálogo de la exposición *Erasmo en España. La recepción del Humanismo en el renacimiento español*. Salamanca, 2002, págs. 41-47.

la luz. Así en este antro donde parecía reinar la Muerte, la cruz representa la victoria sobre el mal, sobre las tinieblas y el pecado, es la cruz de la resurrección y la inmortalidad³⁷.

Encima de la cripta, en el nivel intermedio está la sacristía, situada en el trasaltar y por tanto es pieza principal en este conjunto.

Frente a ella, en la escalera, se encuentra un relieve de San Francisco de Paula en su iconografía de renuncia humilde al Pontificado, aunque se refiere asimismo a su relación con tres papas (de ahí las tres coronas de la tiara). Este relieve recuerda a los Mínimos la concesión del cuarto voto de su Orden, la Penitencia, concedido por Julio II, que se manifiesta en el Amor (Charitas) y la Humildad. Ésta es virtud fundamental en cuanto que se opone a la soberbia raíz de todo pecado.

Tras la escalera, de 48 peldaños (múltiplo de 8, número cristológico) se accede al camarín, de planta octogonal, con una brillantísima luz, y decorado con blancas yeserías, espejos y cartelas con letanías, símbolos y emblemas marianos envueltos en una maraña ornamental que desborda los elementos arquitectónicos, surgiendo de un fondo policromo, destacando el amarillo (color del oro, símbolo cristológico), rojo (la púrpura de la realeza) y azul (el color mariano, sobre todo inmaculadista) y que se oponen al negro de la cripta, espacio de las tinieblas que inspira temor.

En cada lado del octógono alternan relieves representando símbolos marianos con sus cartelas:

*CIVITAS REGIS MAGNI (Sa. 86.3) IN TEMPLO TUO OMNES DICET
GLORIA ((Pt. 128)*

*TURRIS FORTISSIMA (Pa 18 Cantar 4,4) PUTEUS AQUARUM VIVENTIUM
(Cantar 4.15).*

En los otros un medallón con espejo inclinado para reflejar a la Virgen con letanías en las cartelas:

*SPECULUM SERAPHIN TERGAEUS (DM. Cap. 61) SPECULUM SINE
NAEVO DIVINAE MAESTATIS (Sant. 7)*

*SPECULUM SINE MACULA (Sap. 27.26) SPECULUM LIMPIDISSIMUM
DIVINAE VIRTUTIS ET POTENTIAE MIRACULORUM EFECTRICIS (Yns. Op. 7)*

³⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *La emblemática y...*, op. cit., págs. 18-19.

El significado del Espejo como atributo de la Virgen se explica en el mismo texto de las letanías; el sentido del espejo que los ángeles llevan como atributo de la Virgen en su representación Inmaculada es símbolo del Divino Amor y asimismo símbolo de la Verdad, que conviene a María por su concepción, como el espejo que refleja la luz del sol sin romperse ni mancharse. Pero son todos símbolos marianos en relación con los textos sagrados, especialmente el *Cantar de los Cantares*. Y uniendo éstos con los del entablamento y algunos del intradós de la bóveda como los cipreses y las fuentes, vemos que responden a la iconografía de la Virgen “*tota pulchra*” y constituyen, según Trens, “la verdadera panoplia de su pureza inmaculada”³⁸.



Fig. 8. *Camarín de la Virgen*. Santuario de la Virgen de la Victoria, Málaga.

En el centro del camarín se encuentra la Virgen en un trono-baldaquino alzado sobre cuatro bellos ángeles-termes, a modo y forma de estípites y sostienen, como atlantes, la peana de la Virgen. Es ésta una Virgen “*theotocos*”, trono de Cristo, intercesora nuestra que aquí es triunfante, la Virgen de la Victoria, que si ostenta esta advocación por una victoria militar, aunque llena de contenido político-religioso, puesto que fue la del Cristianismo sobre el Islam, en una época de crisis como es la de Carlos II y cuando no son posibles triunfos políticos como los de

³⁸ TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, ed. Plus Ultra, 1947, págs. 102 y ss.

los Reyes Católicos, se magnifica la victoria y el nombre de la Virgen alude a una victoria más sublime, la de la gracia triunfante sobre la muerte y el pecado.

Pero este conjunto, interpretado eruditamente como la piadosa meditación jesuita hacia la perfección espiritual, puede tener también una significación más inmediata, como advertencia moralizadora, recordatorio de nuestra condición mortal, un Memento Mori, que conduce a la práctica de la caridad, de especial significación en esta iglesia si pensamos que la Orden de los Mínimos se dedica al ejercicio de la caridad y ésta es su emblema.

Se atribuye esta obra a Felipe de Unzuñunzaga, escultor y arquitecto natural de Uretxu (Guipuzcoa) que trabajaba en Madrid a finales del s. XVII, donde lo contrataría el Conde de Buenavista. Se ha cimentado la atribución en unos nombres grabados en las yeserías, encontrados al restaurar el monumento y transcritos como Maestro Lurinzaga y los oficiales Manuel Gonzalo de Madrid, Fra. Grociano o Toscano y las fechas 1694 y 95. No obstante Llordén indicó que el maestro era Felipe de Unzuñunzaga, documentado en Málaga en la parroquia de Santiago en 1705, y el análisis de los rasgos estilísticos de obras documentadas de este maestro con éstas de la Victoria posibilitan la identificación³⁹.

Esa memoria de nuestra condición mortal encontramos asimismo en las pinturas de la cripta de San Lázaro, donde los modelos para realizar las pinturas pueden ser láminas de anatomía⁴⁰.

Las parroquias de Málaga recibieron importantes reformas en el XVII dado que su fundación se había realizado sobre antiguas mezquitas o sencillas iglesias preexistentes adaptándolas a nuevas funciones, y en gran parte se deben a un programa dirigido por el obispado que tuvo como ejecutor al activo Pedro Díaz de Palacios, Maestro Mayor de la Catedral y de Fábricas Menores en el primer cuarto del siglo. La parroquia de San Juan que ya en el siglo anterior había sido ampliada por Diego de Vergara, se amplió nuevamente en 1620 con otra nave lateral y capilla mayor, según condiciones de Díaz de Palacios. Para ayuda de esta parroquia erigió el obispo D. Diego Martínez de Zarzosa en 1658 la iglesia de San Pedro en el barrio de los Percheles, de tres naves con seis columnas dóricas y arcos de medio punto, también según proyecto realizado anteriormente por el mismo maestro, que había fallecido en 1636, aunque quedó limitada a una sola nave con armadura de madera.

³⁹ LLORDÉN, Andrés. *Arquitectos y canteros malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XVI-XIX)*. Ávila, ed. Real Monasterio de El Escorial, 1962, págs. 124-134. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. "El arquitecto vasco Felipe de Unzuñunzaga (1654-1740) y sus intervenciones en la arquitectura religiosa en Andalucía", en *Ondare* n.º 19, *Revisión del Arte Barroco*. San Sebastián 2000, págs. 293-303.

⁴⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. "Ciencia y mito en una imagen macabra: la cripta del hospital de San Lázaro de Málaga". Ponencia presentada al Congreso de Historia del Arte La Literatura en las Artes. Publicado en *Lecturas de Historia del Arte*, n.º II, Ephialte, Vitoria, 1990, págs. 159-176.

Pero no es lo mismo construir iglesias parroquiales o conventuales que templos catedralicios, y la obra de la Catedral no prosperó en este siglo. En 1588 había culminado la primera fase de la Catedral, cuya cabecera se cerró y se consagró por el obispo D. García de Haro, dado el estado económico de las Fábricas. A partir de este momento surgió un fuerte enfrentamiento entre el cabildo y el prelado sobre las obras del coro que motivaron la intervención de Felipe II, quien demostrando una vez más su interés por la arquitectura, impuso su criterio en una intervención breve pero definitiva, de acuerdo con el cual se emprendería la obra que, con planos de Francisco de Mora e intervención de Juan de Minjares, de 1598, llevó a cabo el Maestro Mayor Pedro Díaz de Palacios terminándose parcialmente, en 1631. Con ella se inauguraban las escasas obras en la fábrica durante el siglo XVII⁴¹.

Sin embargo no se perdían las esperanzas de continuar la Catedral y la iniciativa más seria la llevó a cabo Fray Alonso de Santo Tomás. Un mes después de su toma de posesión, en 1664, solicitó del Rey y del Papa autorización para gravar durante diez años a la Mitra y a la Mesa Capitular, para acometer las obras; la autorización real fue inmediata y encargó nuevos planos, pues habían desaparecido los antiguos, pero la bula papal concediendo la licencia para aplicar las cantidades, expedida en febrero de 1666, llegó a Málaga en octubre de 1692, dos meses después de la muerte del prelado, y sus sucesores inmediatos no asumieron esta empresa⁴².

El siglo XVIII

Las poblaciones de Málaga vivieron su gran impulso constructivo en este siglo, potenciado por el comercio que se ejercía a través del puerto, especialmente a partir de la Pragmática Sanción de 1778 que liberalizaba el comercio con América, y que situó a Málaga como ciudad comercial.

Fortalecida la base económica, las autoridades eclesiásticas emprendieron una activa política de construcción y reparación de iglesias siendo la más significativa la reanudación, en 1719, de la Catedral, la gran obra del siglo junto con el puerto, alternándose ambas para el disfrute de los arbitrios de la corona. La continuación de estas obras supuso una gran actividad y la presencia de ingenieros y arquitectos imprimió mayor fuerza a la dinámica local.

⁴¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “La Catedral de Málaga en el tiempo de Felipe II. Obras del coro (1589-99)”, en *Felipe II y las artes Actas del Congreso Internacional Felipe II y las artes*, Madrid (1998) 2000. págs. 267-282. “De mezquita a templo cristiano: etapas en la transformación y construcción de la Catedral de Málaga”, ARCOS VON HAARMAN, E. (Coord.): *Retrato de la Gloria. Restauración del altar mayor de la Catedral de Málaga*. Barcelona, grupo Winterthur, 1999, pág. 29.

⁴² CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Diputación, Universidad y Colegio de Arquitectos de Málaga, 1981, pág. 146.

Felipe V reemprendió las obras del puerto, por los beneficios económicos que aportaría a la Hacienda Real. En 1717, y bajo la dirección del ingeniero Bartolomé Thurus, comenzó la construcción de unos muelles capaces para las actividades militares y mercantiles. Intervino también el ingeniero Pedro de Aubeterre, cuyos informes determinaron la presencia en Málaga del ingeniero general Jorge Próspero Verbom para supervisar las construcciones, y su informe de 1722, incluía planos diferentes a los de Thurus, que criticó, haciéndose cargo desde entonces de las obras. En esa fecha, y aunque la aportación real había disminuido, el dique oriental alcanzaba los 500 m. El nuevo proyecto prolongaba los diques e introducía nuevas fortificaciones sobre ellos, y entre 1730-32 el ingeniero Coysevox construyó, bajo la supervisión de Verbom, la pequeña capilla de la Concepción. Bajo el reinado de Carlos III ya estaban prácticamente completados el proyecto de Verbom y la posterior ampliación. También se realizaron diversas obras de dragado para solucionar los problemas motivados por la falta de profundidad ante el arenamiento del río Guadalmedina, y continuaron los trabajos, aunque muy lentamente, bajo la dirección de Joaquín M^a Pery, a quien se debe la Farola, iniciada en 1814⁴³.



Fig. 9. Acueducto de San Telmo.
Málaga.

Pero también se realizaron importantes obras de infraestructura urbanística: puentes, acueductos, etc. El abastecimiento de agua potable fue otro problema. A comienzos del s. XVIII el suministro de agua era insuficiente para la población, por lo que se consideró la construcción de un acueducto que aprovechara las aguas del Guadalmedina o traerlas desde el yacimiento de la Fuente del Rey en Churriana. En 1720 se emprendió esta última obra que se arrastró hasta finales del siglo y no se terminó, y se empezaron algunos puentes en relación con la obra, siempre frustrada. A finales del siglo la jerarquía religiosa solucionó el problema. El Obispo Molina Lario costeó de sus rentas las obras del Acueducto de San Telmo, realizadas entre 1782 y 1786 y dirigidas por el arquitecto José Martín de Aldehuela. Con dos acequias superpuestas, para riego y

⁴³ CABRERA PABLOS, Francisco y OLMEDO CHECA, Manuel. *El puerto de Málaga. 30 siglos de vida. 400 años de Historia*. Junta del Puerto de Málaga, 1988, págs. 123 y ss.

agua potable, en sus 11 km. de trazado con más de 20 puentes destacan los de los arroyos Humaina, Hondo y Quintana, el arca mayor a la entrada de la ciudad, y diversas fuentes⁴⁴.

Pero vayamos a la catedral. A comienzos del siglo XVIII en momentos de sede vacante un informe del ingeniero Bartolomé Thurus de 1719, indicando que la catedral inacabada estaba expuesta a su destrucción, determinó la continuación de las obras⁴⁵. Esta decisión acarrea el problema de la subvención financiera, y en este proceso de financiación destaca la importancia de un arbitrio real, aplicado a las entonces paralizadas obras del puerto, que gravando al sector del comercio exterior, hizo recaer el peso económico sobre la ciudad. Este arbitrio fue el determinante de las crisis económicas de la Catedral. La aplicación, en 1782, de su producto a los caminos de Antequera y Vélez y otras razones que se han argumentado, no fue la causa definitiva de la paralización de las obras, ya que la Catedral había consumido con creces su presupuesto en esa fecha⁴⁶.



Fig. 10. *Interior.*
Catedral, Málaga.

Para dirigir la obra se llamó al arquitecto José de Bada (1691-1755), que dirigía el Sagrario de la Catedral de Granada quien, presentó nuevos planos y puso la 1ª piedra de la fachada en 1720, de tal modo que la obra iría a encontrarse con la renacentista. Este proyecto fue revisado

⁴⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “Viaje de agua, camino de pan. La fuente y puente del Rey en Churriana (Málaga)”, en *VI Congreso Español de Historia del Arte Los caminos y el arte*, vol. II *El arte en los caminos*. Universidad de Santiago de Compostela, 1989, págs. 57-72. José Martín de Aldehuela. *Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica*. Málaga, Fundación Málaga, (en prensa).

⁴⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca*..., op. cit., págs. 148 y ss.

⁴⁶ PEREZ DEL CAMPO, Lorenzo. *Arte y economía. La construcción de la Catedral de Málaga*. Col. 2ª, Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga, 1986.

por Vicente Acero y Diego Antonio Díaz (también se había requerido a Hurtado Izquierdo, que no acudió), y después de aportar algunas correcciones, firmaron el proyecto junto con Bada, en 1723. Un nuevo proyecto de Acero de 1724, fue sometido a informe de los ingenieros del muelle y de los arquitectos Felipe Pérez, Fray Miguel de los Santos y Unzurrunzaga, prefiriéndose el anterior, por el que se siguió la obra.

Estilísticamente no hay un gran corte con la obra del siglo XVI ya que el Cabildo quería salvaguardar la unidad formal con lo que el estilo del interior sigue un criterio historicista; Kubler insiste en que el proyecto de Bada sería “inerte y calmo” como su portada del Sagrario de Granada⁴⁷. En el exterior se modificó el diseño más clásico de Bada responsabilizándose de ello a Fray Miguel de los Santos. En 1722 recibió el título de Maestro Mayor, cargo que ejerció durante más de treinta años pero sin abandonar su residencia en Granada.

Con los trabajadores que Bada trajo de Jaén, ingresó en la obra Antonio Ramos en 1723, como tallista de capiteles, fue aparejador tres años después y en 1760 se le nombró Maestro Mayor, creciendo la Catedral bajo su tutela⁴⁸. Se elevaban los pilares y muros perimetrales todos a la vez, así como la fachada y torres, y se presentaron problemas técnicos por fallo en los machones de la obra antigua al unirse los arcos de las capillas con los antiguos, que Bada y Ramos resolvieron correctamente. En 1753 se empezaron a cerrar bóvedas, lentamente por falta de fondos, pero la restauración del arbitrio en 1754 permitió mayor actividad; en esa fecha estaban cerradas las cuatro bóvedas colaterales y al año siguiente se iban a empezar a cerrar la principales, aunque se terminaron después de 1755, ya muerto Bada, llevándolo a cabo Antonio Ramos con gran habilidad, con una cimbra muy endeble porque estaban faltos de madera pero enlazó unas piezas con otras para no cargar demasiado en los muros laterales, no tan robustos como se hubiera requerido; hacia 1761 se realizaba su decoración por el maestro José Gómez. A partir de 1757 se levantaron los cubos, con su ornamentación rococó de piedra tallada, que funcionalmente eran necesarios para contrarrestar el empuje de las bóvedas principales; en febrero de 1761 estaban terminados los dos primeros hasta el arranque de sus remates, y aunque el maestro propuso, por razones económicas, proseguir el cuerpo de campanas de una de las torres, el Cabildo acordó que se continuasen los otros dos que se terminaban, hasta el estado en que hoy se encuentran, en 1764.

En 1763 la obra nueva estaba alzada, cubierta y lista para unir con la obra renacentista, lo que deseaba profundamente el Cabildo. La propuesta del maestro Ramos era no derribar los murallones que separaban las dos partes de la obra y que formaban un potente estribo, hasta que no se cargaran más los muros para contrarrestar el empuje de arcos y bóvedas, para lo que también

⁴⁷ KUBLER, George.: *Arquitectura española de los siglos XVII y XVIII*. Col. *Ars Hispaniae*, Madrid, ed. Plus Ultra, 1957, pág. 314.

⁴⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *El manuscrito Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos, del arquitecto Antonio Ramos*. Publicación del Colegio de Arquitectos de Málaga y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1992, págs. 82-85.

era conveniente terminar antes la fachada, que contribuía al contrarresto. El Cabildo sometió el informe de Ramos a la opinión de otros maestros, planteándose una situación de dudas e intervenciones proyectuales, porque no hubo un acuerdo unánime⁴⁹.

Informó el coronel de ingenieros José Lacroë, quien solicitando los planos de Bada y Cayón así como los de Ramos reconoció la obra en compañía de éste. Su informe fue tan contrario a la propuesta del Maestro, denunciando que se había cargado excesivamente la fábrica nueva, que el Cabildo no supo qué decidir. Por su parte Ramos había consultado con los técnicos de la fábrica, el aparejador Rodríguez Navajas, el sentador Fernando Fraile y el cantero José Gómez, y examinó nuevamente la obra presentando un memorial justificativo de su actuación. No obstante propuso Ramos rebajar algo las cargas, siempre que el peso que se les librase se agregase a los muros exteriores de lo contrario las bóvedas no resistirían. El Cabildo consultó también a los maestros de la ciudad el trinitario Fray Francisco de los Santos que emitió su informe junto a Felipe Pérez, maestro del muelle, solicitando otro a Fernando Fraile, los cuales estaban más cercanos a los planteamientos de Ramos, aunque no totalmente de acuerdo.

Al contar con opiniones diferentes el Cabildo solicitó un arquitecto a la Corte, para que emitiera su parecer y fue nombrado Ventura Rodríguez. En mayo de 1764 estaba en Málaga, donde reconoció exhaustivamente la obra con el maestro, los diputados y, después de haber estudiado los planos, emitió su informe, modificando apenas las propuestas de Ramos, a quien avala y encomienda la dirección de la obra. En su informe, fechado en junio de 1764, indica que la obra está correctamente cargada, que está construida conforme a las buenas reglas de la arquitectura y que no tienen importancia las quiebras, que procedían del asiento natural que hacían los macizos con su mismo peso. En otro informe que lleva al Cabildo unos días más tarde (30-6-1764) contestando a otras preguntas sobre la cubierta y orden de prelación de los trabajos, insiste en que de no ponerse en ejecución inmediata dicha cubierta no conviene que se rebajen las cadenas, ni siquiera en parte. Porque Ventura Rodríguez era partidario de cubrir con madera y teja las bóvedas, enviando los planos desde Madrid, aunque no se llevó a cabo este proyecto. Fue en 1768 cuando, ya unidas las dos partes de la obra, se puso en uso la iglesia completa, pero quedaba obra por hacer, pues se completaban los exteriores y el amueblamiento de capillas. En 1776 se cerraban bóvedas de la torre sur, que quedaría incompleta, terminándose en 1779 la del norte. Desde 1780 se realizaba la capilla de la Encarnación con aportación del obispo Molina Lario que la había elegido para su enterramiento, y en 1781 se diseñó una reja para cerrar el atrio.

En el mismo año 1782 se interrumpieron las obras de la Catedral, que había consumido con creces su presupuesto, aplicándose el producto del arbitrio a otras empresas de interés para el estado y la ciudad, los caminos de Vélez y Antequera.

⁴⁹ *Ibidem*, págs. 96-102.

En la imagen exterior de la Catedral de Málaga, fachadas y torres constituyen la aportación más significativa de esta fase. La fachada principal, enorme pared pétrea, se retranquea respecto al plano marcado por las torres que, unidas por uno de sus ángulos, se alzan al unísono con ella, elevándose libres a partir de la cornisa. El cuerpo central se dispone en dos pisos y tres calles divididas por pares de columnas corintias elevadas sobre altos basamentos, manteniendo también con esta estructura y la del claristorio los esquemas renacentistas. Pero el recubrimiento marmóreo del piso inferior y los elementos de los tímpanos con las columnas salomónicas, los frontones cortados y los medallones de los Santos Mártires y la Anunciación en el central (que talló Ramos casi recién incorporado a la obra) ponen la nota barroca, que en el piso superior se completa con placados de mármoles en sugestivas formalizaciones. Con esta iconografía se refuerza el mensaje ideológico de la primitiva portada⁵⁰.



Fig. 11. Fachada.
Catedral, Málaga.

En los últimos trabajos se había incorporado el arquitecto turoense José Martín de Aldehuela, quien llamado por Molina Lario, se encontraba en Málaga desde 1779 para realizar las cajas de los órganos que construyó Julián de la Orden, obras magníficas una y otra, y aquí se avecindó llevando a cabo una actividad importante tanto en la arquitectura religiosa como en el campo de la ingeniería⁵¹.

⁵⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Iconografía de la Catedral de Málaga. Arquitectura y Símbolo*. Málaga, Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1988.

⁵¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *José Martín de Aldehuela...*, en prensa.

En cuanto a las parroquias e iglesias conventuales en el siglo XVIII se sostienen los tipos del siglo anterior pero hay propuestas más innovadoras que demuestran que Málaga no estaba aislada y contaba con más posibilidades económicas y un mayor patrocinio que no sólo asume la Iglesia. También se buscaban otras instancias para lograr los apoyos económicos y eran intermediarios generalmente los párrocos o las hermandades instaladas en la parroquia, destacando las Hermandades del Santísimo Sacramento, a las que pertenecían destacados personajes de la ciudad.

La parroquia de Santiago, iglesia gótico mudéjar del XVI, se reformó a lo largo del siglo con intervención de Felipe de Unzueta, documentado en 1705 en la capilla de la Virgen del Pilar, así como en la transformación las naves, con un alzado de columnas pareadas con hornacinas, sosteniendo falsa bóveda de medio cañón con jugosas yeserías que ocultan la cubierta mudéjar de madera; la bóveda de la nave central se terminó en 1754, correspondiendo a la misma época la capilla mayor, concebida como santuario, con emblemas eucarísticos y marianos. La capilla del Santísimo se terminaba hacia 1776. El rasgo dominante del exterior es su torre mudéjar. También se intervino en la portada central, que mantiene el alfiz de azulejos, pero se cegó para acoplar el coro en el interior, y se abrieron dos portadas laterales en 1715⁵². Se decoró el cimborrio con pinturas geométricas correspondientes a esta etapa, mientras que las de la fachada (recuperadas en 2009) fingen materiales y elementos arquitectónicos, pilastras cajeadas de capiteles ménsula y recercados de guirnalda, que pueden coincidir con la etapa final del siglo.

Promovida por la Hermandad Sacramental y costeada por el obispo Fray Francisco de San José y el Cabildo, se edificó nuevamente, entre 1710 y 1714, la parroquia de Santa María, del Sagrario de la Catedral; con cripta enterramiento que sigue la misma disposición longitudinal, tiene planta de cajón, y discreta ornamentación en capiteles y claves. Al exterior se mantuvo la primitiva y simbólica portada de la Catedral-mezquita de estilo Reyes Católicos, y sus muros, de mampostería con hiladas y verdugadas de ladrillo, presentan un tratamiento cromático; la mampostería enlucida se cubre con una pintura incisa de base geométrica de tradición mudéjar a la que se superponen cruces, estrellas y otros motivos religiosos. Aunque no hay documentos sobre los autores del proyecto, la presencia de Unzueta, informando con asiduidad y este tipo de ornamentación pintada, similar a otras obras suyas, permite pensar en la intervención de este maestro⁵³

La parroquia de San Juan, se amplió con otra nave lateral, se reformó en su interior disponiendo adornos más barrocos, y exteriormente se recubrió de vistosas pinturas geométricas,

⁵² LLORDÉN, Andrés. *Arquitectos y canteros...*, op. cit., pág. 129. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. "El arquitecto vasco Felipe de Unzueta...", op. cit., págs. 298-299.

⁵³ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. y ROMERO MARTÍNEZ, José M^o: *La iglesia del Sagrario de Málaga*. Colección Asuntos de arquitectura: "El Barroco". Colegio de Arquitectos de Málaga, 1986. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Iconografía de la Catedral...*, op. cit., págs. 20-32.

que la singularizan. Destaca su torre-pórtico, de volumen cuadrangular y airoso fuste, cuyos frentes se abomban ligeramente entre sesgadas pilastras, que le confieren un efecto ligero y vibrante. Fue promovida por la Hermandad del Santísimo de esta parroquia, fechándose en la caña en 1770, y por analogías constructivas con la Catedral puede atribuirse a Antonio Ramos. A finales del siglo se pretendió ampliar nuevamente, por la cabecera, presentando José Martín de Aldehuela en 1790 un vistoso proyecto de presbiterio trebolado, de suaves líneas curvas similar a otras intervenciones suyas en Cuenca, que no se acometió⁵⁴.

La reforma más espectacular fue la que recibió la parroquia de los Mártires. En obras de los años 40 también se ocultó su estructura y armadura mudéjar, reforzándose los pilares con pedestales de jaspe, en una intervención aprobada por Antonio Ramos. Pero en 1756 la Hermandad Sacramental promovió y costeó una reforma y ampliación en la que se observan interesantes planteamientos espaciales, que se llevaron a cabo con proyecto de Antonio Ramos, adosando un cuerpo trebolado que se engarza con las naves mediante arcos sesgados y se cubre con hermosa cúpula que subordina los tres espacios absidiales cubiertos con cascarones. Además de la estructura centralizada, la delicada ornamentación rococó soporta un programa iconográfico eucarístico que se entrelaza con otro martirial dedicado a los santos mártires de la ciudad, Ciriaco y Paula, así como alusiones trinitarias, integrando los significados de capilla sacramental, martirium e iglesia de devoción trinitaria. En los lunetos de la nave central hay representaciones de santas y santos mártires, mientras que en la cúpula del crucero se enfatiza la decoración rococó en los medallones con santos, y las pechinas, con representaciones de los Evangelistas, se apoyan en unos relieves de las Virtudes rodeados de hermosa decoración. Las bóvedas de los brazos del crucero con colgantes rococós presentan un programa eucarístico y representaciones de arcángeles; bajo ellas destacan cuatro preciosos relieves de estuco de finales del siglo XVIII con escenas del prendimiento, juicio y martirio de los Santos Ciriaco y Paula.

Tras el retablo de la capilla mayor se abre el camarín con las imágenes de los titulares, que no son las primitivas del templo, sino las realizadas por Jerónimo Gómez de Hermosilla en el siglo XVII para el tabernáculo de la Catedral. Para paliar el contraste entre la cabecera y las naves, el ornato rococó se corrió a ésta, lográndose la iglesia rococó más hermosa de la ciudad, que se destaca en la ‘Relación’ de las fiestas que se celebraron con motivo de la bendición de la iglesia, en 1777, y aunque aquí no se cita al arquitecto de la obra sí se indica que es “*fábrica feliz de mano diestra*”⁵⁵.

⁵⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca...*, op. cit., pág. 200. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “Identidad, recuperación y comunicación de las arquitecturas pintadas de Málaga y su papel como agente dinamizador del centro histórico”, ASEJO RUBIO, Eduardo. y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. (Coords.). *Las arquitecturas pintadas en Málaga, ayer y hoy. Arte, Patrimonio y Turismo*. Ayuntamiento de Málaga, O.M.A.U. (Programa Poctefec) y Área de Cultura, 2014, pág. 21.

⁵⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “Devoción y espectáculo en Málaga. La fiesta de consagración del nuevo templo de los Santos Mártires”. Introducción a la edición facsímil de *Papel Lírico que describe la*



Fig. 12. Parroquia de los Santos Mártires. Málaga.

Salvo excepciones, se fundaron menos conventos, pero se reformaron algunos. En el del Carmen destaca la nueva capilla de Jesús de la Misericordia como una pequeña iglesia centralizada dentro de la iglesia, de interesante alzado corintio y yeserías muy carnosas, destaca su camarín hexagonal, montado sobre una cripta con pinturas y una pequeña sacristía que le da acceso, y por su tipología y ornato puede relacionarse con Unzueta.

El convento de Clérigos Menores, se fundó en 1648, y por concesión de Fray Alonso de Santo Tomás, se estableció en la ermita de la Concepción en la calle Nueva, construyendo su iglesia de nueva planta entre 1701 y 1710; con sencilla nave de cajón, presbiterio soportando una bóveda ochavada sobre anillo elíptico, con canecillos pareados cubiertos de yesería y el consabido capitel compuesto que utilizó Unzueta, a quien puede atribuírsele. El retablo de la capilla mayor fue realizado en fecha más avanzada, por Antonio Ramos, que está enterrado en esta iglesia, aunque el actual es obra nueva. Tras él se alza un camarín de planta poligonal cubierto de placas de madera con talla dorada de exquisita ejecución, también datable hacia 1720.

El de santo Domingo, fundado en 1489, fue uno de los más amplios de la ciudad y su iglesia de tres naves, con capillas, recibió numerosas obras, aunque ha llegado a nosotros muy destrozada y nuevamente restaurada. Destaca por su amplitud la capilla de Nuestra Señora del Rosario, generalmente la más rica en las iglesias dominicas por la devoción de la Orden a esta advocación, que ya existía en el siglo XVI, pero en la mediación del siglo XVIII se reformó

plausible Función que se ha hecho en esta ciudad de Málaga... de D. Juan Arias del Castillo, 1777. Ed. Unicaja Y Real Academia de San Telmo. Málaga, 1995, págs. IX-XXXI.

realizando el escultor Sebastián Franco, hacia 1749, la ornamentación de placados de mármoles policromos que la cubría con gran riqueza y de la que quedan escasos restos. Y la capilla de la Congregación del Cristo de la Buena Muerte y Nuestra Señora de la Soledad, muy transformada en su interior, ha conservado las pinturas en su exterior.

El Convento franciscano de Nuestra Señora de los Ángeles, fundado a comienzos del siglo XVI por la poderosa familia de los Torres, está ligado a San Ciriaco y Santa Paula por estar próximo al lugar donde se dice que fueron sepultados. Su sencilla iglesia recibió a finales del siglo XVII una reforma que se tradujo en la sustitución de su primitiva cabecera por un presbiterio cuadrado con bóveda semiesférica sobre pechinas, decorada con pinturas a base de roleos en grisalla con angelillos entrelazados, sobre fondo rojo, cuyos efectos de trampantojo ofrece un efecto visual similar al de la yesería. Algo más tardía, pero con similares motivos es la pintura del testero del altar y alas laterales del retablo⁵⁶.

Diversos esfuerzos se aunaron en la construcción del convento de las religiosas dominicas de la Divina Providencia. Esta comunidad vivió en el segundo tercio del siglo en unas casas con capilla de C/ de La Puente que había pertenecido a la Congregación de la Aurora y se conserva el camarín decorado con yeserías. En 1759 heredaron unas casas en C/ Andrés Pérez para construir un convento, que dirigió el presbítero D. Juan de Priego; su iglesia, atribuida a J. M. de Aldehuela, con planta de cajón, bóveda de medio cañón y cúpula en el presbiterio con rocallas y guirnaldas, presenta en éste dos hermosos medallones con relieves de estuco con escenas de devoción dominica⁵⁷.

Los filipenses se instalaron, en 1739, en una pequeña capilla octogonal cedida por el segundo conde de Buenavista, D. Antonio M^a Guerrero, que había edificado entre 1720-30 junto a su casa-palacio y que también puede asignarse a Unzueta. En la mediación del siglo el Oratorio alcanzó auge, teniendo que ampliar la iglesia lo que realizaron a partir de 1755 según planos de los maestros de la Catedral, Bada y Ramos, que enlazaban la primitiva capilla con un cuerpo oval cubierto con bóveda elíptica, manteniendo aquella como presbiterio. Por razones económicas la obra se detuvo en 1776, fecha en que Ventura Rodríguez realizó un proyecto que la hubiera dotado de un mayor clasicismo. Pero se siguió la propuesta anterior, posiblemente dirigida por Aldehuela, quien integró algunos elementos rococó sobre el estilo barroco-clasicista. Se abrió al culto en 1785, realizándose un año más tarde, y seguramente por el mismo maestro el

⁵⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "Francisco de Asís, centro de un microcosmos seráfico. Iconografía de la iglesia del antiguo convento de los Ángeles de Málaga", en III curso de verano de Priego de Córdoba El franciscanismo en Andalucía: *San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*. Córdoba, 1999.

⁵⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *José Martín de Aldehuela...*, (en prensa).

baldaquino del altar mayor y la sacristía; la portada, más retardataria, pertenecía a la capilla primitiva, abriéndose ahora con óculos y otros motivos que le imprimen un carácter más ligero.



Fig. 13. *Iglesia del convento de San Felipe*, Málaga.



Fig. 14. *Convento de San Felipe*. Casa de Estudios, Patio. Málaga.

A partir de 1750, junto a la iglesia se había construido una Casa de Estudios, organizada en torno a un patio con arquerías y sencillos balcones decorados con pinturas policromas de órdenes arquitectónicos y medallones con retratos, componiendo un programa alusivo a la sabiduría, la humildad y a la historia del Oratorio y sus figuras más emblemáticas, realizando los retratos de los Venerables el hermano Juan Bautista, genovés, pintor de profesión⁵⁸.

La iglesia del convento de San Agustín, se transformó con el impulso del cuerpo de comerciantes castellanos y esta transformación fue documentada por el padre Llordén como obra de Aldehuela. En 1798 los comerciantes habían comprado al conde de Tilly el patronato de la capilla mayor y ampliaron el presbiterio, construyendo el retablo junto con un camarín para colocar a su patrona, la Virgen de Valvanera, así como la portada; pero también se remodelaría la iglesia toda, por el sentido de unidad que mantiene el conjunto dentro del más estricto barroco clasicista. Punto de atracción es el retablo-templete-camarín de la Virgen, realizado en mármol rojo y negro, donde el arquitecto aporta una solución novedosa y audaz, ya que sin espacio material lo adquiere al volar el camarín sobre la calle y volcar el templete al interior de la iglesia creando un juego en el que el espacio se dinamiza, ofreciendo también el aspecto de un transparente por el óculo que ilumina este ámbito⁵⁹.



Fig. 15. Iglesia del convento de San Agustín, Málaga.

⁵⁸ CAMACHO MARTINEZ, Rosario. y ROMERO MARTÍNEZ, José M^a: *La iglesia de S. Felipe Neri en Málaga*. Colección Asuntos de arquitectura: "El Barroco". Colegio de Arquitectos de Málaga, 1986. CAMACHO MARTINEZ, Rosario. "A propósito de Ventura Rodríguez y la iglesia de San Felipe Neri de Málaga", en *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n° 10/11, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2005, págs. 105-112.

⁵⁹ LLORDÉN, Andrés. *Arquitectos y canteros...*, op. cit., pág. 45.

Paralelamente se realizaban otras obras en la ciudad costeadas por el pueblo, que recogen el espíritu devocional, las ermitas, aunque no son muchas las que se conservan. El origen de la ermita de la Aurora María se encuentra en un Rosario de la Aurora que una Hermandad sacaba por la zona desde la segunda mitad del XVII, construyendo capilla hacia 1710 de la que se conserva el pequeño camarín y que al trasladarse la Hermandad a un lugar junto al Guadalmedina ocuparon las monjas dominicas. Aunque muy deteriorado pero recuperable, nos muestra una espléndida decoración de carnosas yeserías similares a las del convento de la Victoria, con símbolos y coplillas populares marianas; algunas aún pueden leerse, aunque afortunadamente Temboury las copió todas:

*“Es Aurora tan divina/ que iluminando ambos orbes/ del felis dichoso día/
principian los resplandores”⁶⁰.*

La capilla de la Cruz (hoy de la Piedad) del barrio del Molinillo también se originó en un Rosario que hacia 1756 un grupo de vecinos sacaban en procesión de noche y se trasladaron a una pequeña ermita, dedicada a la Santa Cruz. En esas fechas se quiso ampliar, pero sólo se arreglaría, decorándose exteriormente con pinturas murales, incisas, de diseño geométrico formando estrellas de cinco brazos en tramos curvos, en rojo, blanco, negro y ocre que le prestan una gran vistosidad⁶¹.



Fig. 16. *Capilla de la Cruz (de la Piedad)*. Desarrollo de la restauración, Málaga.

En los arrabales, a partir de 1757, se iniciaron las obras de la ermita de Zamarrilla, vinculada a la devoción que unos años antes, había promovido Antonio Barranquero en torno al

⁶⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca...*, op. cit., pág. 269.

⁶¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y ARCOS VON HAARTMAN, Estrella. “La ermita de la Cruz del Barrio del Molinillo (Capilla de la Piedad) y sus pinturas murales”, en *Boletín de Arte*, nº 21, Universidad de Málaga 2000, págs. 79-104.

rezo del Rosario. Por sus gestiones, a los vecinos del Perchel y Trinidad donó el Ayuntamiento un solar de ocho varas frente a la cruz de Zamarrilla donde levantaron una pequeña capilla de planta octogonal que construyó Felipe Pérez el Mayor y que en 1758 podía utilizarse. En 1760 recibió una ampliación que corrió a cargo de su hijo, el arquitecto Felipe Pérez el Menor, inaugurándose en 1763. Esta ermita, a la que precede un amplio atrio añadido posteriormente, presenta una sola nave rectangular bastante alargada, cubierta con una falsa elipse, ornamentada con molduras quebradas y angelillos pasionarios. La primitiva capilla, octogonal y con bóveda de ocho cascos, funcionó como presbiterio, abriéndose en el testero un pequeño camarín para la imagen titular⁶².

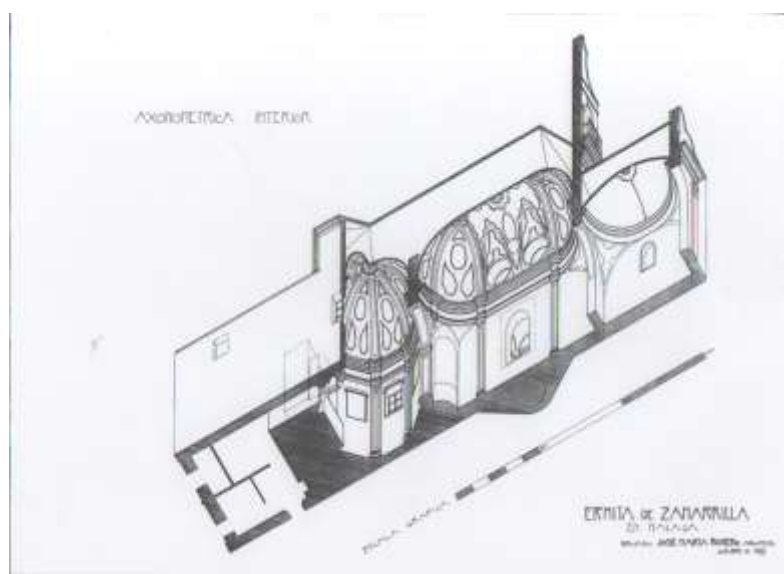


Fig. 17. Ermita de Zamarrilla, Málaga.

De la arquitectura palacial y doméstica se conservan algunas viviendas interesantes, como la casa-palacio del Conde de Villalcázar obra de comienzos de siglo con fachada pintadas con diseños geométricos y remodelada en el último tercio del XVIII, añadiéndosele un balcón corrido sobre tornapuntas. Asimismo el palacio episcopal se amplió en el s. XVIII. En 1762 proyectó Ramos para el obispo Franquis Lasso de Castilla un nuevo palacio, ampliación del núcleo que se realizó en el XVI. Se concibe como un conjunto independiente, formado por dos núcleos centrados por sendos patios; El primero, cuadrado, de orden toscano con sencillas arquerías y placas recortadas, ofrece un interesante juego de luz mediante un pequeño jardín que se abre tras

⁶² CAMACHO MARTINEZ, Rosario y ROMERO MARTÍNEZ, José M^a: *La ermita del Cristo de Zamarrilla de Málaga*. Col. "Asuntos de Arquitectura. El Barroco", Colegio de Arquitectos de Málaga, 1986.

el vestíbulo, de donde arranca la escalera principal, de tipo imperial, cubierta con bóveda oval con pinturas, que prolonga su perspectiva con otra más pequeña al fondo del rellano. El segundo, precedido de un jardín escalonado y con una fachada escenográfica muy historicista, que revela también preocupaciones perspectivas, fue terminado por José Martín de Aldehuela. La fachada del palacio corresponde al primer núcleo, y combina un esquema de cinco calles en una superficie de tres pisos, enfatizando las verticales, y la portada, coronada por el grupo de la Virgen de las Angustias; la riqueza y policromía de sus materiales y su dinámica composición con las columnas sesgadas, rompe la rigidez de esta superficie, excesivamente reticulada, y se integra armónicamente en el pequeño y recogido espacio de la plaza, presidido por la imponente fachada de la Catedral⁶³.



Fig. 18. *Palacio episcopal*. Málaga.

La última gran empresa arquitectónica del siglo XVIII, terminada ya en el siguiente, fue la Aduana⁶⁴. Una vez realizada la ordenación del Paseo de la Alameda sobre los terrenos ganados al mar, y comprobada la falta de utilidad de la vieja Aduana, situada junto a la Puerta del Mar, por haber quedado muy alejada de éste, se proyectó construir una nueva en la haza baja de la Alcazaba. Fueron enviados a la Academia de San Fernando dos diseños del arquitecto Miguel del Castillo para su aprobación, y rechazados, se edificó según proyecto del arquitecto académico

⁶³ CAMACHO MARTINEZ, Rosario. *El barroco en Málaga...*, op. cit., págs. 104 y ss.

⁶⁴ CAMACHO MARTINEZ, Rosario. "Arquitectos de la Academia de San Fernando en la Málaga del siglo XVIII", en *Academia* nº 67, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1988, pág. 279.

Manuel Martín Rodríguez, dirigiendo las obras, que empezaron en 1791, Castillo e Ildefonso Balcázer García. El edificio, de planta cuadrada, articula sus fachadas de ladrillo con cadenas de piedra, bajo almohadillado, dos pisos de ventanas con sencillos sobrepuestos y uno más reducido bajo el alero, y balcón de apariciones en la fachada principal, reservando también la piedra para las portadas; tras el vestíbulo, al que acceden dos amplias escaleras, se encuentra el armonioso patio cuadrado, que, con arquerías sobre pilares, bóvedas vaídas de ladrillo visto en el claustro y el cuerpo superior retranqueado tras balaustrada coronada de bustos (colocados posteriormente), recoge la tradición palaciega renacentista y barroca, al igual que el exterior. Así esta obra mantiene los parámetros del barroco clasicista, dando ya paso al neoclasicismo del siglo XIX.

Y para terminar, a ocho km. de Málaga, en Churriana, hay unos magníficos jardines rococó, que Bonet considera los más hermosos de España en este estilo⁶⁵.



Fig. 19. *Aduana*.
Málaga.

El Conde de Villalcázar, D. Juan Felipe Longinos de Echeverri, heredero del título de Buenavista, contó entre sus bienes con la finca de El Retiro, en Churriana, Su origen se encuentra en una finca que Fray Alonso de Santo Tomás compró en 1669 para su descanso y retiro espiritual, realizando el llamado “jardín huerto”; adquirido el Expolio del Obispo por el Conde de Buenavista la amplió, a partir de comienzos del siglo XVIII, con el “jardín patio”, centrado por la Fuente de la Sirena y un conjunto de esculturas en mármol, de procedencia genovesa.

⁶⁵ BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca...*, op. cit., pág. 298.

Entre 1784-1791, el Conde de Villalcázar, construyó el llamado “jardín cortesano”, de mayor empaque, que dominado por una alberca que distribuye el agua en la zona baja salva el desnivel mediante un amplio espacio escalonado limitado por atarjeas revestidas de conchas y estalagmitas, y preside el nivel inferior una pareja de gigantes de barro policromado que realizó Juan Cháez y pueden representar a los ríos de Málaga, Guadalmedina y Guadalhorce, en una composición que remite a los jardines de Caprarola o de la villa Lante en Bagnaina, obras de Vignola.

El Conde de Villalcázar, personaje ilustrado, amante de las bellas artes y practicante de la pintura, debió ser quien concibió y planificó este jardín sobre un espacio ya existente, como parece indicar Ponz. José Martín de Aldehuela, que había sido su arquitecto en otras empresas, colaboraría con él interpretando su idea para la ordenación del terreno, y llevaría la dirección técnica realizando o remodelando el sistema ingenieril de las conducciones y juegos de agua, ya que la finca contaba con una gran superficie de regadío así como un amplio complejo de atarjeas y cañerías, y él era experto en arquitectura hidráulica⁶⁶.



Fig. 20. *El Retiro*. Jardín cortesano. Churriana (Málaga).

⁶⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “Reflexiones en torno a los jardines del Retiro en Churriana (fechas y modelos)”, en *Tiempo y espacio en el arte, Homenaje al profesor Bonet Correa*. Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. I, págs. 247-266.

FORMAS ORNAMENTALES DE LA TALLA EN EL BARROCO ECIJANO

M^a Mercedes Fernández Martín, Universidad de Sevilla

El Barroco ha sido el estilo que ha dado una impronta muy característica a muchas ciudades andaluzas, hasta convertirse en algunas ocasiones, como en el caso de Écija, en su seña de identidad. La ciudad durante el Barroco fue la principal población de la Campiña pero no va a ser hasta el siglo XVIII cuando adquiere una gran relevancia. Éste auge estuvo potenciado principalmente por el aumento de población que la hizo convertirse en una de las mayores agrupaciones urbanas de la región, con una economía eminentemente agrícola y algunas industrias, entre las que destacaban las textiles, existiendo también en la ciudad una amplia representación del artesanado. Un segundo grupo poblacional lo formaban los funcionarios, eclesiásticos e integrantes de las profesiones liberales, ocupando el escalafón superior una numerosa nobleza rural, propietaria de las tierras y poseedora de mayorazgos, que desempeñaba a su vez los principales cargos públicos. Fue precisamente el enriquecimiento de estas familias nobles y la bonanza económica de las instituciones religiosas, las que posibilitaron el desarrollo de empresas artísticas, construyéndose iglesias, palacios, edificios y jardines públicos, que le dieron a la ciudad su imagen barroca. Toda esta actividad propició la proliferación de artistas trabajando en diferentes campos de la ornamentación, entre los que cabe destacar a plateros, escultores, carpinteros o tallistas, quienes dejaron un tipo de decoración rica y exuberante, donde se asimilaron los modelos vigentes pero, en la mayoría de las ocasiones, con una interpretación muy personal.

Los promotores de estas obras fueron principalmente las iglesias, a través del Arzobispado, quien controlaba con una precisa normativa el cumplimiento de los requerimientos impuestos por los visitadores a los administradores y vicarios de las diferentes fábricas, quienes supervisaban todos los gastos. La demanda de mobiliario va a ser principalmente en el Setecientos, años en los que se renovaron la mayor parte de los templos ecijanos, dotándolos de nuevos ajuares litúrgicos y enriqueciéndolos con esculturas, pinturas, retablos, yeserías y mobiliario, transformando totalmente los interiores.

La ciudad de Écija, situada a medio camino entre Sevilla y Córdoba, aunque perteneciente al Reino de Sevilla de cuyas instituciones administrativas dependía jurisdiccionalmente, mantuvo constantes relaciones artísticas con ambas ciudades. Así, las obras promovidas por el arzobispado hispalense estuvieron dirigidas y controladas por los maestros mayores de dicha institución, por lo que los maestros sevillanos influenciaron considerablemente en la ciudad. Pero también la

vecina Córdoba jugó un papel muy importante en su desarrollo artístico, por lo que es posible detectar ciertas fórmulas y soluciones compositivas que tienen su origen, o un uso más generalizado, en el ámbito cordobés. Por otro lado, no debe olvidarse la frecuente movilidad de artistas entre diferentes localidades, trabajando o supervisando obras, lo que permitió un común enriquecimiento profesional y el intercambio de técnicas, modelos y repertorios, con creaciones de gran originalidad y enormemente atractivas¹. Este proceso culminará en el siglo XVIII cuando, frente a su condición periférica y a la dependencia que en los siglos anteriores había mantenido con respecto a Sevilla y Córdoba, se convierta en un activo centro artístico de gran influencia en la comarca, con un estilo propio que la diferencié de las dos capitales andaluzas más cercanas. Los artistas locales no limitaron su producción al entorno urbano, sino que también remitieron obras a distintas poblaciones andaluzas o se trasladaron a ellas para ejercer su oficio.

Una de las actividades laborales más destacadas en el barroco ecijano fue precisamente la carpintería, practicada con alta calidad en su diseño e ingenio creativo. Los carpinteros ecijanos acertaron a crear un admirable repertorio de prototipos, apreciable no solo en los retablos de profusa riqueza ornamental y vistosa complejidad estructural, sino también en canceles, sillones, cajoneras y sillerías, de gran calidad y, en ocasiones, con una originalidad única en el panorama artístico andaluz de la época. A través de ellos es posible analizar sus elementos decorativos y ver su evolución durante el Barroco, en relación con las obras realizadas en otros centros artísticos².

Fue Sancho Corbacho, en su obra sobre la arquitectura sevillana del siglo XVIII quien alertó de la importancia de la carpintería artística en el ámbito sevillano y muy especialmente en Écija y los pueblos de su influencia, tanto sevillanos como cordobeses³. Igualmente, Bonet Correa, en su obra de ámbito general sobre la arquitectura andaluza hace mención expresa a la talla en madera, resaltando la importancia que esta tiene, no sólo en las grandes obras construidas en madera, sino también en las demás obras de ebanistería como canceles, puertas, cajoneras, armarios, etc...⁴ Hasta esas publicaciones solo se había tratado en relación a los retablos, mobiliario litúrgico que ha gozado de un mayor protagonismo en la historiografía artística sevillana dedicada al período barroco y, puntualmente, a algunos escultores que diseñaron o participaron en la ejecución de retablos⁵. No obstante, tanto unos como otros tratan

¹ Recuérdese la presencia de Hernán Ruiz II en la ciudad. Al respecto véase FERNÁNDEZ MARTÍN, M^a Mercedes y MORALES, Alfredo J. “Hernán Ruiz II y el abastecimiento de aguas a Écija”, *Actas del III Congreso de Historia Écija en la Edad Media y Renacimiento*. Sevilla, 1993, págs. 455-468. Y CALDERO BERMUDO, José Enrique. “El edificio de las Carnicerías Reales de Écija”, *Ídem*, nota anterior, págs. 469-476.

² FERNÁNDEZ MARTÍN, M^a Mercedes. *El arte de la madera en Écija*, Écija, 1994.

³ SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952, Reed. Madrid, 1984.

⁴ En concreto el capítulo XVI titulado “El esplendor de la talla” BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978.

⁵ Al respecto véase HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla, 2001 y la obra conjunta de HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y RECIO,

tangencialmente el tema de las formas ornamentales, con una mayor atención a las formas arquitectónicas que a los elementos meramente decorativos⁶.

En lo referente a la formación y el lenguaje artístico de estos artistas, así como el estudio de su evolución estilística, hay poca información documental, pero es obvio que debieron manejar estampas, grabados y tratados de tradición clásica y que conocían, de modo directo o indirecto, lo que por aquellos años se hacía en Sevilla y Córdoba. Es evidente que los libros constituyeron el gran medio de información de estos maestros. Desde el primer tercio del siglo XVII se multiplicó la edición de tratados como los de Vignola, Serlio o Palladio, pero también otras obras españolas que tendrían una gran difusión, como la publicación en 1633 del *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, del marchenero Diego López de Arenas, que aunque eminentemente técnico sirvió para mantener vigente, en pleno barroco, la decoración de lazo de tradición mudéjar. Otro libro de gran difusión, sobre todo entre los arquitectos, dedicado a San José patrón de los carpinteros, fue el *Arte y uso de la arquitectura* publicado en 1639 por el agustino fray Lorenzo de San Nicolás, con varias reediciones a lo largo del siglo XVIII.

Hacia la mitad del siglo XVII desaparecen definitivamente los repertorios ornamentales de tradición manierista, evolucionando las formas hacia una mayor plasticidad y carnosidad. Se aprecia fundamentalmente en la evolución de los motivos vegetales en forma de roleos y hojarasca, que triunfará plenamente en la llamada “hoja canesca”, propuesta por Alonso Cano en varios dibujos, alcanzando su máximo desarrollo a mediados del siglo en la obra retabística de Francisco de Ribas⁷. La difusión que tuvieron estos diseños da cumplida cuenta la colección de dibujos atribuidos a Diego de Zúñiga, fechada entre 1662 y 1663⁸. Si bien la mayoría de éstos reproducen proyectos arquitectónicos y de retablos, también se incluye un amplio repertorio de motivos ornamentales. Este tipo de decoración aparece indistintamente en las yeserías, la platería y el mobiliario de la época. La relación con las yeserías no es extraña pues tanto la talla en yeso como la de la madera se debió a maestros escultores o entalladores.

El vocabulario ornamental caracterizado principalmente por elementos geométricos, vegetales y figurativos, va a evolucionar a medida que avanza el tiempo, perdiéndose los esquemas tectónicos de encuadramientos y se tiende a una disposición más libre con intrincados y complejos recubrimientos a base de follaje. El repertorio de formas ornamentales empezó a

Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, 2000.

⁶ El estudio del mueble barroco español se ha basado principalmente en las estructuras, tipologías y evolución de las mismas, obviando en la mayoría de las ocasiones los aspectos ornamentales que corren paralelos a la evolución de la talla escultórica, tanto de los retablos como del mobiliario.

⁷ Estos dibujos fueron estudiados por RODRÍGUEZ RUIZ, Delfin. “Álbum de Antonio García Reinoso (siglos XVI-XVIII)”, VV.AA. *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI-XVIII*. Madrid, 1991, pág. 320.

⁸ Al respecto véase SANCHO CORBACHO, Antonio. *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII*. Sevilla, 1847, Red. Sevilla, 1983, y BAENA GALLÉ, José Manuel. “Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una propuesta de atribución”, *Archivo Hispalense*, nº 222, 1990, págs. 185-189.

experimentar un cambio en las primeras décadas del siglo XVIII. Al principio éste fue lento y sin apenas diferencia con el del período anterior para, poco a poco, surgir modelos nuevos, como la hoja de acanto o de cardo, verdadera protagonista de la decoración de la primera mitad del siglo XVIII, aunque su uso se pueda remontar al Renacimiento. En la talla en madera fue muy frecuente la combinación de esta abigarrada decoración con motivos geométricos que recuerdan las lacerías de tradición mudéjar. La decoración tallada se aloja en molduras que forman casetones de diferente traza, recuadros, polígonos y estrellas, con un fuerte contraste entre la linealidad de los enmarques y la plasticidad de las rosetas y tallos vegetales.

Asimismo, en los años centrales del setecientos circularon gran cantidad de colecciones de estampas y libros grabados dedicados exclusivamente a la ornamentación, que divulgarían entre otros temas el uso de la rocalla, elemento ornamental con un tratamiento más plástico. Estos repertorios circularon por Andalucía desde el segundo cuarto del siglo XVIII y popularizaron los motivos decorativos flamencos, franceses e italianos. No obstante, en los inventarios de los artistas estudiados apenas se mencionan libros, a lo más algunas colecciones de estampas, limitándose en la mayoría de las ocasiones a repetir o interpretar modelos ya existentes, sin proponer nuevas soluciones que van a propiciar una tendencia a la serialidad y a la redundancia de esquemas.

En la evolución de la ornamentación tallada ecijana se pueden distinguir tres períodos: una primera etapa que abarca la primera mitad del siglo XVII, donde propiamente habría que hablar de un estilo Manierista; una segunda etapa correspondiente al Barroco propiamente dicho, desde el último tercio del siglo XVII a la primera mitad del XVIII y, finalmente, una tercera coincidente con el desarrollo del estilo Rococó en el último tercio del siglo, donde triunfa la rocalla asociada a una menuda ornamentación. De todas las etapas Écija cuenta con abundantes ejemplos, especialmente de los dos últimos períodos, en los que se puede advertir en un gran número de piezas con un especial estilo. En general, los motivos ornamentales se repiten en la mayoría de las artes, no importando el soporte donde aparezcan porque, como se ha señalado, proceden de modelos impresos e incluso de moldes que existían en casi todos los talleres. En el caso de la talla de la madera su relación más estrecha se halla casi siempre con las yeserías y la platería⁹.

Aparte de la evolución de los elementos de soporte, hay que destacar la gran homogeneidad estilística que existe en los temas decorativos empleados. Durante el seiscientos

⁹ El estudio de las yeserías barrocas en la arquitectura ecijana ha sido analizado por MORALES, Alfredo J. “Estructura y ornato en la arquitectura barroca. Algunos ejemplos ecijanos”, *Écija, ciudad barroca*, 2. Écija, 2006, págs.117-142. Véase del mismo autor *La piel de la arquitectura. Yeserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla, 2010. Por su parte la platería ha sido estudiada por GARCÍA LEÓN, Gerardo. *El arte de la platería en Écija, siglos XV-XIX*. Sevilla, 2001. Por último, para una visión de conjunto sobre la ornamentación en Écija véase SANZ SERRANO, M^a Jesús. “La ornamentación en el Barroco ecijano”, *Écija Barroca*. Écija, 2011, págs. 153-177.

se realizaron algunas obras que sentaron las bases al posterior periodo de esplendor, donde se muestran motivos derivados del manierismo. El ejemplo más evidente está en las yeserías de la iglesia conventual de Santa Inés del Valle, construida durante la primera mitad del siglo XVII y en las que decoran la capilla que Juan Martínez Montero edificó en la iglesia parroquial de Santiago, fechada en 1630. Motivos de similar cronología y técnica se aprecian en algún que otro retablo donde se exhibe la típica decoración de la época, con motivos en “c” o de orejas, roleos, cartelas y figuras infantiles con guirnaldas y mazos de frutas. Este carácter se aprecia en el retablo mayor de la iglesia del antiguo convento de la Merced calzada, ejecutado en el primer cuarto del siglo XVII. Responde a una estructura protobarroca pero en la ornamentación se aprecia una mayor volumetría, sobre todo en los motivos vegetales como guirnaldas y roleos. Es frecuente el carácter acrítico con el que fueron seleccionados los motivos, pues se mezclan repertorios de diferentes cronologías y estéticas.

A medida que avanza el siglo XVII, se van a ir sustituyendo los motivos inspirados o extraídos de los tratados arquitectónicos, sobre todo de Serlio, por otros de carácter naturalista con un tipo de ornamentación más volumétrica y carnosa, que en algunas ocasiones sigue respondiendo a repertorios formales de tradición manierista pero con innovadores efectos plásticos. Hasta los años cincuenta del seiscientos, que para el caso de Écija se puede retrasar algunos años más, no se puede hablar de ornamento barroco, donde el protagonista es la profusa ornamentación que disuelve o enmascara las estructuras, perdiendo éstas importancia. Como se ha señalado, estos motivos fueron difundidos por Alonso Cano, asociándose en aquel momento a la columna salomónica, soporte más empleado en la segunda mitad del siglo XVII, con un tipo de decoración consistente en formas cartilaginosas y con unas hojas y motivos vegetales carnosos y rotundos, que conviven a su vez con motivos auriculares, guirnaldas de frutos, hojas de vid y racimos. Estos motivos se aprecian en las columnas salomónicas del retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Florentina, así como en el de la Concepción, conocido popularmente como el Hospitalito.

Este tipo de decoración asociado a la columna salomónica en los retablos va a dejar de usarse en el ámbito sevillano en la primera mitad del siglo XVIII, apareciendo un tipo de decoración más menuda, de clara influencia plateresca, con finos tallos de menor relieve pero que invaden por completo las superficies con un sentido de *horror vacui*. No obstante, es frecuente que en estos años la ornamentación siga los modelos de la época basados en hojas de acanto muy abultadas, flores carnosas, como motivos puramente barrocos, combinados con entramados rectangulares procedentes del siglo anterior. Poco a poco va a ser sustituida por esa ornamentación vegetal que va ocupando la superficie de armarios de sacristía, tacas, puertas, confesonarios, cajonerías, etc. y que en los retablos se asocia al empleo del estípite como elemento definidor del mismo. En realidad, la nueva talla vegetal no es muy novedosa pues siguen siendo los típicos

motivos de hojas de acanto, mientras que su originalidad radica en la forma de aplicarse. En la documentación se la cita indistintamente como hoja de cardo o talla a la romana, aludiendo de esta manera a su origen clásico. Toda esta abigarrada decoración se complementa, en amplias superficies, con guirnaldas donde se utilizan el mismo tipo de hojas entremezcladas con ramilletes de flores, de inequívoco carácter naturalista. No obstante, no hay que olvidar que coincidiendo con este tipo de decoración de carácter naturalista, algunos artistas, como Duque Cornejo y Hurtado Izquierdo, van a introducir motivos de placas recortadas. En líneas generales se caracteriza por su gran movimiento en forma de volutas con perfiles rizados y se complementa con guirnaldas, compuestas por el mismo tipo de hojas de cardo, flores, veneras y cabezas de ángeles. Junto a esta decoración naturalista coexiste otra de tipo geométrico que a veces sirve de marco a los temas anteriores.

Con la introducción del estilo rococó, en los años centrales del siglo XVIII, el arte de la madera llega a su punto álgido. La rocalla comienza a desplazar a la hoja de cardo, el nuevo elemento decorativo se adueña por completo de los paramentos a decorar. La difusión de este motivo ornamental fue muy rápida, siendo la vía principal la del grabado y, en el caso de Sevilla, la presencia de Cayetano de Acosta, quien la emplea desde los años primeros de la década de los cincuenta. Es difícil precisar este elemento ornamental debido a la gran variedad formal que presenta, aunque se podría definir como un elemento de gran libertad y fantasía compositiva, donde prima por encima de todo la asimetría y la irregularidad. A pesar de su carácter abstracto va estrechamente unida a elementos vegetales como tallos y flores e incluso animales como pajarillos o niños. Este abigarramiento ornamental se conoció en la época con el término de chinesco, aludiendo a su carácter exótico. Llega a su máxima expresión en el tercer cuarto del siglo, perviviendo incluso cuando imperaban los gustos neoclásicos. Aunque estos temas pierden plasticidad decorativa, al ser una talla menos volumétrica, queda compensada por una mayor minuciosidad y mayor movimiento.

Este sucinto recorrido por el lenguaje artístico de los ensambladores y entalladores ecijanos del siglo XVIII se plasma en el trabajo de la familia González Cañero, carpinteros activos a lo largo del siglo y, en concreto, en tres de los miembros más representativos de la misma¹⁰. Juan José, el primero de ellos nacido en los últimos años del siglo XVII, va a centrar casi toda su actividad como ensamblador y tracista. Su obra representa la plena consagración del estípite como nuevo y casi único elemento estructural en sus obras, siendo este el soporte preferido durante buena parte del siglo XVIII. Su empleo sistemático aparece ya en las primeras obras documentadas de Juan José, lo que lleva a pensar en un contacto con artistas sevillanos o cordobeses. Este conocimiento se debió efectuar a través de las obras de algunos ensambladores

¹⁰ FERNÁNDEZ MARTÍN, M^a Mercedes. *Los González Cañero, ensambladores y entalladores de La Campiña*. Sevilla, 2000.

sevillanos activos en Écija por aquellos años, como Cristóbal de Guadix, quien a su vez influenció notablemente en la obra de Duque Cornejo quien unos años más tarde trabajaría también en la iglesia del Carmen. La presencia en la ciudad de estos y otros artistas como los hermanos Medinilla, se vio perpetuada por la residencia en esa ciudad de un hijo de Cristóbal de Guadix, del mismo nombre que el padre¹¹. Por último, también estuvieron en Écija procedentes de Sevilla para trabajar en diferentes obras los ensambladores Tomás Guisado, Luis de Vilches y José Maestre, quienes también dejarían su impronta en los talleres locales en la primera mitad del siglo. Asimismo, hay que tener presente la importancia que pudo tener en la evolución de la talla en Écija la participación de maestros ecijanos en el trascoro de la iglesia de San Juan de Marchena, cuya sillería había trazado Jerónimo Balbás. Esta se decora con estilizados estípites, placas recortadas volutas, tallos vegetales y flores, elementos que caracterizarán la obra de Juan José González Cañero.

Si Juan José representa el afianzamiento y difusión del estípite en toda la comarca de La Campiña en la primera mitad del siglo XVIII, su hijo Bartolomé, con el que trabajó desde la década de los treinta, va a caracterizarse por la consolidación de las formas barrocas. Junto con su padre trabajará en gran cantidad de encargos donde nos muestran la sabia colaboración que tuvieron y donde queda patente la unidad estilística de ambos, siendo en la mayoría de las ocasiones imposible discernir la mano de uno y otro.

A la utilización de los temas naturalistas de follaje y flores muy volumétricos como la hoja de cardo, propia del denominado “estilo sevillano” de la primera mitad del siglo, se suma en los años centrales del siglo un nuevo motivo decorativo, la rocalla, que imprime mucho más movimiento a los elementos decorativos en su juego de curvas y contracurvas, dándose multitud de variantes y combinaciones. Junto a los temas vegetales, que no se abandonan, las rocallas van a desbordarse por toda la pieza, con una tendencia muy abigarrada, en muchos casos cercana al “*horros vacui*”, pero con una talla menos carnosa que se extiende homogéneamente por amplias superficies.

Esta tendencia se va a mantener lo largo del tercer cuarto del siglo, período en el que está activo Antonio González Cañero. Si bien su faceta artística se limita a la de entallador, su formación y el lenguaje que utiliza lo toma de su padre, con el que trabaja en gran cantidad de encargos. Esta continuidad en el estilo alcanza su punto culminante en 1762, cuando se le encarga a Antonio la terminación de la sillería de coro de Santa Cruz, obra que había iniciado precisamente su abuelo Juan José y quien sólo ejecutó la sillería alta. A pesar de mediar entre una parte y otra

¹¹ Empadronado en 1718 en Écija, en la Puerta de Sevilla, collación de Santa Cruz como maestro escultor. Tiene documentados en 1720 tres atriles, dos de ellos para los púlpitos de la iglesia de San Juan. FERNÁNDEZ MARTÍN, M^a Mercedes. *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*, Écija, 1994, pág. 117.

un cuarto de siglo, Antonio se muestra muy respetuoso con la obra de su abuelo y el conjunto es de una gran unidad estilística.

Abundantes son las obras que se conservan de mobiliario litúrgico, muchas realizadas por los González Cañero, pero otras muchas anónimas, donde se muestra la maestría de los entalladores ecijanos. Entre ellas cabe destacar las cajoneras, sillerías, cancelos y portaje, a las que hay que sumar un amplio número de piezas de carácter móvil que enriquecieron notablemente los interiores religiosos ecijanos, dando una coherencia decorativa a los mismos. Entre estas estancias están las sacristías, presididas por un rico mobiliario donde destacan las cajoneras, destinadas a guardar, entre otras cosas, el vestuario y ornamentos sagrados, así como las piezas de platería, con muebles específicamente destinados a ellos. De ahí, que por regla general las cajonerías estén formadas por varios muebles con su frente ocupado por uno o más módulos de cajones que se complementan con pequeños retablos y espejos, delante de los cuales el sacerdote reza unas oraciones mientras se reviste de sagrado antes de officiar. Entre ellas hay que citar la de la antesacristía de la iglesia de Santa María, que utiliza aún equilibrados y regulares motivos procedentes del manierismo que, aunque engrosados y más movidos, se hallan ceñidos en su marco. En el mismo templo se conserva otra cajonería en la que se utiliza la compartimentación rectangular con grandes florones y un espacio mayor en el centro ocupado por una forma estrellada. En ella se aprecia claramente el cambio decorativo que se experimenta en esos años.

En la iglesia de Santa Cruz Bartolomé González Cañero dejó una interesantísima obra donde se aprecia perfectamente esa evolución. Obra que se fecha en la década de los años sesenta, donde se observan los cambios estilísticos experimentados en la segunda mitad del siglo, utilizándose con gran maestría los temas de hojarasca y estípites, en la línea de los empleados junto con su padre en los retablos cordobeses de Santaella. Este mismo desbordamiento ornamental se aprecia otras cajoneras fechadas en la segunda mitad del siglo, cuando el estilo rococó aparezca con su abrumadora ornamentación. A este estilo pertenece la de la parroquia de San Gil, que, procedente del desamortizado colegio de los Jesuitas, la acondicionó a su nuevo emplazamiento en 1771 el entallador Juan Guerrero. Del mismo autor es la de la iglesia de San Juan, fechada a partir de 1779. Está compuesta por tres muebles de madera de caoba, decorado el frente con molduras onduladas y una menuda ornamentación tallada de abundantes rocallas. El mueble principal se remata por un movido y original dosel coronado por un Crucificado, obra de Francisco Díaz de la Vega. (Fig. 1)



Fig. 1. *Cajonera*. Iglesia parroquial de San Juan. Écija (Sevilla). Juan Guerrero, 1779.

m



Fig. 2. *Cancel*. Iglesia parroquial de Santa María. Écija (Sevilla). Juan Antonio Rodríguez y Juan Prieto, 1743.

Un soporte muy importante para la ornamentación de la talla en madera fueron los paneles de los cancelos de los templos, puertas interiores que determinan un pequeño espacio entre la puerta exterior y el acceso a la nave. En realidad su función es la de preservar el culto de los ruidos exteriores, y también crear un espacio de transición entre lo público y lo sagrado. Los

canceles en Écija son muy numerosos, la mayoría realizados en el siglo XVIII, variando su decoración según avanza el siglo. Entre los más interesantes está el de la iglesia de Santa María, de planta semicircular, con un entramado de líneas de varios perfiles geométricos y decoraciones florales en los espacios interiores. Fue realizado en 1743, correspondiendo las labores de carpintería a Juan Antonio Rodríguez y las de escultura a Juan Prieto. (Fig. 2) El de San Gil, de perfil plano, y de fecha más avanzada, presenta un entramado semejante, aunque más complicado de líneas, pues se forman polígonos irregulares de lados curvos y planos combinados, y una decoración interior a base de acantos y veneras. Similares características tiene el de la iglesia de Santa Bárbara, pudiéndose poner en estrecha relación con las portadas de algunos templos ecijanos como la de la parroquia de Santa María o la de la iglesia del convento de Santa Florentina.

Las mismas características, pero a menor escala, presentan las puertas y tacas que a partir de 1760 van a aumentar la ornamentación produciéndose ejemplares riquísimos totalmente cubiertos de rocallas, con más o menos compartimentación que en la época anterior. De este tipo es la de la capilla del Sagrario de la parroquia de Santiago, con decoración de movidas rocallas, perfiles mixtilíneos y amplísimas orejetas, donde la puerta es mucho menor que el marco, también de madera dorada y con amplio desarrollo de las rocallas. Magníficos ejemplos son también las que se encuentran a ambos lados del crucero de la parroquia de San Gil, obra de Juan Guerrero en 1770, y que albergan en el copete pinturas de Alejo Fernández sobre la vida de San Gil. Las puertas de las tacas, a menor escala, responden a las mismas características que el resto de puertas de acceso o a la de los armarios, aunque a veces muestran unos marcos aún más desarrollados, con enormes penachos y abrumadora decoración,

En lo que se refiere a las sillerías de coro, muebles que soportan una rica decoración escultórica y ornamental, se conservan algunos interesantes testimonios en la ciudad como las de la parroquia de Santa Cruz y la de la iglesia de Santa Bárbara. La primera la inició Juan José González Cañero, con un largo período de ejecución, desde 1725 a 1777, cuando la concluye su nieto Antonio. La ornamentación de motivos vegetales y rosetas se distribuye por los tableros de los respaldos, asientos y brazos, enmarcada en amplios registros geométricos que albergan la menuda labor de talla de temas vegetales, donde predomina la hoja de cardo.

Por las mismas fechas en que se concluye la sillería de coro de Santa Cruz surge la colaboración entre Bartolomé y su hijo Antonio en la ejecución de la sillería de la iglesia parroquial de Santa Bárbara. (Fig. 3) Presenta un sólo orden de sillas y planta rectangular con veintiún asientos, interrumpidos en los laterales por sendas puertas que se abren en la pared y que comunican el coro con las naves laterales del templo. Los temas de talla vegetal y rocalla se distribuyen entre los registros geométricos, compartimentados por estípites a excepción del sitial principal, en donde se sustituyen por hermes. No obstante, lo más significativo son los respaldos decorados con relieves de figuras de santos dispuestos de medio cuerpo, inscritos en tondos

ovalados e identificados por medio de una inscripción. Aunque las fórmulas decorativas son semejantes a la sillería de Santa Cruz, en la que intervino poco después Antonio, la rica decoración y el amplio programa iconográfico son más unitarios, lo que hacen de esta sillería una de las mejores de La Campiña. Conjuntamente con la sillería del coro se le encargó a Antonio González Cañero la realización de la caja del órgano que debía de ir sobre aquel en una tribuna. El mueble propiamente dicho, está formado por tres módulos que se levantan sobre un amplio basamento separado del resto por una repisa, donde predomina la decoración de rocallas y guirnaldas de flores y frutos. No obstante, en Écija una de las más espectaculares cubiertas de órganos que se conservan es en la iglesia del convento de los Carmelitas Descalzos, cuya reciente restauración ha sacado a la luz toda la calidad de la ornamentación y de la talla.



Fig. 3. *Sillería de coro*. Iglesia parroquial de Santa Bárbara. Écija (Sevilla). Bartolomé y Antonio González Cañero, 1762.

Aunque sin documentar, y en relación con el coro, hay que hacer mención del facistol, complemento indispensables en la liturgia coral. El facistol es un mueble inseparable de la sillería de coro y en la mayoría de las ocasiones se construye a la vez que aquellas. De grandes dimensiones estaba destinado a sostener los libros cantorales, de ahí que lo más frecuente es que presenten cuatro caras y sean giratorios, para sostener en el centro del coro los libros de cada voz. De tipo piramidal, presenta una decoración similar a la de la sillería por lo que probablemente se deba también a los maestros González Cañero.

En cuanto al ajuar movable de los templos por su abundancia hay que destacar los atriles, las cruces parroquiales y los candeleros realizados en madera. En la tipología de los candeleros,

el material ha determinado que las formas sean más movidas que en las piezas de metal, pues aunque la estructura es la misma, un vástago con varias molduras superpuestas, pie de tres apoyos y ensanchamiento superior bajo el portavelas, sin embargo, hay mucho más movimiento en sus astiles, siendo frecuente el uso de la columna salomónica. Entre estos habría que destacar el del cirio pascual de la parroquia de Santa María donde el estilo rococó ha llegado a su máxima expresión pues se ha suprimido la estructura tradicional del vástago para convertir el perfil en una línea unitaria que va desde la base al portavelas, donde se enroscan las rocallas al más puro estilo civil francés. (Fig. 4)



Fig. 4. *Candelero*. Iglesia parroquial de Santa María. Écija (Sevilla). Anónimo, Último cuarto del S. XVIII.

Procedentes del ámbito civil son los sillones destinados al altar mayor para uso de los celebrantes. En ellos se aprecia la evolución que experimentó este asiento desde el siglo XVI, apreciable principalmente en la sustitución de las patas prismáticas por elementos torneados o tallados, unidos por chambranas. El cambio se originó en la ornamentación, pues chambranas y faldones se decoraron en el siglo XVIII con rocalla, pero sobre todo los grandes recursos decorativos se utilizaron en los respaldos. En algunos casos se conservó su forma rectangular, añadiéndole un gran penacho en la parte superior, pero en otros, como en los conservados en la parroquia de San Juan, todo el marco del respaldo se convirtió en una línea ondulante, que no curvilínea, como sería lo propio del mobiliario civil de estilo francés y de la Corte española, para continuar en el penacho. Así se aprecia también en los tres sillones que se le encargan a Antonio

González Cañero para la iglesia de Santa Cruz en 1773¹². En ocasiones esa riqueza decorativa se ve incrementada por el realce del dorado, la clavazón y los ricos bordados del respaldo. (Fig. 5)



Fig. 5. *Sillón*. Iglesia parroquial de San Juan. Écija (Sevilla). Anónimo, segunda mitad del S. XVIII.

No podemos aquí analizar todas las obras de madera tallada que se conservan en Écija en el siglo XVIII, aunque muchas de ellas como los púlpitos, los frontales de altar o los confesonarios se convirtieran en verdaderas obras del virtuosismo de los tallistas. Los púlpitos por ejemplo, que en otros lugares se construyeron de mampostería, mármol o hierro, aquí en la mayoría de las ocasiones se hicieron en madera. En muchas ocasiones se han perdido con las variaciones del culto postconciliar, siendo algunos de los más interesantes los conservados en los templos de los Carmelitas Descalzos y de las Marroquíes. Finalmente hay que mencionar el empleo de la madera tallada en las construcciones arquitectónicas, especialmente en la decoración de los interiores, substituyendo o complementando al yeso. En la segunda mitad del siglo se hace habitual tallar medallones, guirnalda o cualquier otra clase de ornamentación para cubrir las bóvedas, techos planos, e incluso los muros de los templos para dar un aspecto más rico a los interiores. Los ejemplos son muy abundantes y casi todos corresponden al último tercio del siglo XVIII. Cabe destacar por su uniformidad la decoración de la capilla del sagrario de la iglesia de Santiago, sin lugar a dudas el mejor ejemplo de la integración de las artes en el barroco ecijano. El recinto está

¹² El coste de los mismos fue de 5.686 reales y en esta cantidad estaba incluido el valor de la madera de caoba y pino de Flandes así como el terciopelo, comprado en Cádiz, el bordado, que lo hizo Bernarda Rivero y el dorado y estofado de los espaldares, que se deben al maestro dorador José López. FERNÁNDEZ MARTÍN, M^a Mercedes. *El arte de la madera...*, op. cit., págs. 200 y 201.

presidido por un retablo-fachada que comunica con el sagrario propiamente dicho. Éste, de pequeñas dimensiones y de proporciones cuadradas, se cubre por una bóveda semiesférica, siendo trilobulados los arcos torales. Lo más destacado de este ámbito es su rica decoración en la que se unen las labores de yeso con elementos tallados en madera, policromados y dorados. La decoración de carpintería está constituida por motivos vegetales muy voluminosos y por dinámicas rocallas, intercalándose en los paneles que ocupan las pechinas y los ocho plementos de la bóveda unos grupos de querubines entre nubes. La clave de la bóveda está ocupada por un gran florón en forma de macolla. Esas labores de talla dorada complementan al retablo de la Virgen de la Soledad que preside el recinto y las dos grandes tacas que se sitúan en los muros laterales. Toda esta excepcional labor de carpintería fue realizada por Bartolomé González Cañero en 1769¹³. (Fig. 6)



Fig. 6. *Capilla del Sagrario*. Iglesia parroquial de Santiago. Écija (Sevilla). Bartolomé González Cañero, 1769.

En resumen puede afirmarse que la talla barroca ecijana comienza con la influencia sevillana y cordobesa para, a medida que avanza el tiempo, y especialmente durante el siglo XVIII alcanzar su máximo esplendor con unas características propias, aunque no exentas de influencias externas. Un número considerable de tallistas marcados por la obra de los González Cañero y por la de algunos tallistas y ensambladores sevillanos que trabajaron para determinados templos de la localidad, divulgarán una ornamentación rica y carnosa que se prolongará durante la segunda mitad del Setecientos. Estos temas barrocos van a convivir en muchos ejemplos tardíos con la ornamentación rococó, de la que también se conservan espectaculares ejemplos y,

¹³ FERNÁNDEZ MARTÍN, M^a Mercedes. *Los González Cañero...*, op. cit., págs. 58 y ss.

asimismo, este último período se perpetuará en el tiempo, coincidiendo con los nuevos planteamientos propuestos por la Ilustración.

NOTAS SOBRE EL PATRIMONIO Y EL PODER DE LOS FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA EN EL BARROCO

Sarai Herrera Pérez, Universidad de Jaén

Si en la Italia de la Edad Moderna coexistieron una serie de poderosas familias que patrocinaron la cultura del momento, en España cabe al linaje nobiliario de los Fernández de Córdoba una posición relevante en cuanto a la protección de las artes y la cultura. Sin lugar a dudas los Fernández de Córdoba constituyeron uno de los grupos familiares de mayor relevancia en atención a las numerosas líneas que aparecieron durante el Antiguo Régimen. Esta extensión conllevó que los Córdobas llegaran a unirse con la práctica totalidad de las Casas de la aristocracia castellana, lo cual, a su vez, provocó la anexión de muchas de éstas, así como de los mayorazgos que poseyeron.

La preponderancia de este linaje, también, puede ser vislumbrada mediante su ingente posesión de jurisdicciones señoriales, por medio de las rentas generadas por los propios señoríos e incluso a partir del análisis del acceso de los miembros de la familia a los diferentes ámbitos de poder. En este sentido, debemos precisar que el poder, durante el Antiguo Régimen, debía de ser difundido, materializado y exaltado. Por lo que, ante todo, debía de ser visible y demostrable. Si hablamos en referencia al estamento nobiliario, debemos tener en cuenta que éste presumirá especialmente de su poder, noción a través de la que no sólo nos referimos a la influencia que se ejerce en el ámbito político, sino también al prestigio inherente al linaje al que se pertenezca y a la proyección material que es difundida.

Así, no resulta una mera casualidad que los escudos de armas pasen a poblar las portadas de las viviendas, precedan la portada de una obra literaria que ha sido sufragada y sobre todo, con la principal motivación de asegurarse el descanso eterno, se proyectan en las capillas funerarias, en los retablos de los templos parroquiales y de los monasterios. En esta línea, no podemos olvidarnos de la casa particular como escenario común en el que desarrolla la vida cotidiana y que también se encuentra formulado en clave de poder.

De este modo, en el ámbito de la cultura, los Fernández de Córdoba ejercieron un patronazgo de proyección, tal y como puede advertirse mediante las numerosas muestras que se hacen manifiestas: en la arquitectura de sus palacios, en sus fundaciones eclesiásticas, en la dotación de las iglesias y capillas de sus villas o en los bienes artísticos que sufragaron. Por tanto, esta riqueza patrimonial viene a ser extensa y llega a ocupar la totalidad de la geografía española.

Desarrollan, de este modo, una tarea excepcional gracias a la cual el linaje llegó a eternizar su rastro. En este sentido, la referencia realizada por el genealogista de esta familia, Fernández de Bethencourt, resulta más que reveladora puesto que expresa a la perfección el concepto de este patronazgo: la representación ante la sociedad del poder de un linaje y de unos personajes concretos, los cuales quedaban inmortalizados bien a través de la heráldica, bien a través de su presencia como orantes, en inscripciones...

Por tanto, las empresas acometidas bajo la protección de esta estirpe no sólo pueden llegar a ser representativas en cuanto a su calidad artística, sino también por su pertenencia a un programa personal que cuenta con unas pronunciadas pretensiones de ostentación, prestigio social y rivalidad familiar. Por ello, este patronazgo no responde exclusivamente a una percepción cultural, a una valoración formal de los objetos o al gusto por ellos. En la actualidad, es bastante unánime la concepción de que los usos culturales que se advierten en el patronazgo de las artes aparecen ligados a otros fines más utilitarios. Esta noción se hace manifiesta en la construcción de palacios y villas, en la ornamentación y dotación de objetos de culto con destino a las capillas erigidas en los principales templos o, por otro lado, en la construcción de sepulcros o en la arquitectura efímera, elementos que llegaron a ser vehículos idóneos para la transmisión de un ideario. Por lo que la exaltación del poder del noble queda también corroborada mediante la capacidad con la que cuenta el personaje para concurrir y contribuir a la difusión y al desarrollo de la cultura.

Nos proponemos, por tanto, y en razón de su interés, aproximarnos en el análisis de las empresas culturales desarrolladas bajo la protección de los Fernández de Córdoba durante el Barroco. Debemos partir de la premisa inicial que nos indica que el disfrute del poder por parte de las élites nobiliarias hispanas conlleva la puesta en marcha de una serie de prácticas culturales que suponen una clara emulación de la vida cotidiana en la Corte. De cualquier manera, de poco servía ese disfrute del poder sino era expresado o materializado por medio de manifestaciones visuales. Por lo que, en este contexto, el empleo de la imagen como herramienta de demostración del poder alcanza una importancia inusitada, una herramienta de dominación y distinción social. Por ello, cada elemento perteneciente a la cultura material adquiere una especial significación y forma parte de un programa personal por medio del cual se tiene el objetivo esencial de difundir y exaltar la preponderancia del linaje. Por lo que cada escudo, cada palacio, capilla o dedicatoria literaria no serán simple elementos al azar, sino que se encuentran concebidos y planteados en el desarrollo de una mentalidad e ideología propias de un contexto de poder.

Si nos centramos en el análisis de la influencia ejercida por el linaje a la literatura de su tiempo, a priori, debemos advertir la importancia del conjunto de las dedicatorias que, desde las obras literarias, se realizan a los Córdobas. Estas inscripciones nos remiten tanto a la importancia del grupo familiar como a la acción de protección que brindaron a numerosos escritores, los

cuales, posiblemente, en señal de agradecimiento, les dedicaron sus trabajos. Consideramos que no incurrimos en equívoco alguno al pensar que bajo estas dedicatorias entre los escritores y los Fernández de Córdoba subyacen ciertas relaciones e intereses, que se materializará en redes clientelares y de patronazgo¹.

La nómina de autores que tuvieron al linaje como referente viene a ser amplia, ya no sólo si nos ceñimos al hecho de que el asunto de la obra estuviera relacionado con cualquier aspecto referente al linaje, sino también en el ámbito de las dedicatorias, que se desarrolla más allá de la temática a la que se dedicara la obra. En ambos casos se cuenta, por tanto, con un denominador común: el deseo de prosperar bajo la protección de alguno de sus miembros, teniendo en cuenta el importante papel desempeñado por algunos de ellos en el contexto de poder del momento. Por lo que podemos advertir cómo estas dedicatorias se desarrollan en dos sentidos fundamentales, uno hacia los parientes de los biografiados y otro, a modo de agradecimiento o simple intento de lograr el mecenazgo de los Córdobas².

No debemos olvidar cómo los escritores buscan estar al amparo de la nobleza como vehículo para lograr reconocimiento, beneficios económicos y ascenso en la esfera social³. Estos escritores, para lograr la concesión de este amparo, no sólo exaltarán la excelencia del linaje nobiliario, sino que incluso llegarán a entrometerse en disputas de naturaleza política con la finalidad de obtener la tan valorada protección. En definitiva, advertimos como cultura y nobleza se articulan como nuevas bases de desarrollo de los usos cortesanos⁴. Quizás, el caso más destacado en cuanto al mecenazgo literario, o mejor dicho, en cuanto a la vinculación entre nobleza y literatos, lo encontramos con el VI duque de Sessa, Luis Fernández de Córdoba, quien llega a convertirse en uno de los más importantes protectores de Lope de Vega, aparte de amigo muy personal de éste⁵. La relación entre Lope de Vega y el duque se iniciaría alrededor del año 1605, prolongándose hasta la muerte del escritor. No debemos olvidar como Lope de Vega llega a convertirse, incluso, su secretario personal⁶. Lo que existió fue una intensa amistad, en la que

¹ Esta cuestión es tratada por DOMÍNGUEZ BÚRDALO, José y SÁNCHEZ JÍMENEZ, Antonio. “El mundo del libro a través de las relaciones clientelares en la Sevilla de entresiglos, 1582-1621”, *Rilce*, nº 25, 2009, págs. 256-317.

² La relación de dedicatorias es muy extensa e imposibilita su inclusión en este texto. Por ello, optamos por referir algunas como es el caso de *Chronica del Gran Capitán*, dedicada a don Diego de Córdoba –caballerizo de Felipe II–; *Arte de caza de altanería*, a don Alonso Fernández de Córdoba –V marqués de Priego–; *Obras del padre Maestro Iuan de Auila*, dedicada a don Alonso de Aguilar –marqués de Priego–, por otra parte, *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, a don Pedro Fernández de Córdoba.

³ Más allá de estas mercedes, con referencia a la vinculación entre literatos y nobles también podemos encontrarnos ante ciertos inconvenientes. De un lado, que el autor, en el desarrollo de su obra, viera mermada su capacidad creativa, bajo las instrucciones del noble o, de otro lado, que el autor corriera el mismo destino del patrón, tanto en lo referido en la suerte como en la desgracia.

⁴ ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel. “Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, vol. XL, pág. 48.

⁵ BARRERA, Cayetano Alberto de la. Nueva biografía de Lope de Vega. Madrid, Atlas, 1973, pág. 86.

⁶ FERRER VALLS, Teresa. “Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa” en Egido Martínez, Aurora Gloria y Laplana Gil, José Enrique. (Coords.) *Mecenazgo y Humanidades en*

subyace, sin lugar a dudas, un interés por el beneficio personal. No es de extrañar, por consiguiente, que la obra “Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre escritos por los más esclarecidos ingenios” estuviese dedicada “[...] Al Excelentísimo Sr. duque de Sessa, heroico, magnífico y soberano mecenas del que yace”. Por tanto, se manifiesta abiertamente que en su propia época el personaje fue reconocido como mecenas, siendo la persona más idónea para destinar la dedicatoria de la obra conjunta escrita por los más prestigiosos hombres de las letras de aquel tiempo, entre los que estaban nombres como el de Pellicer de Tovar, Francisco de Rojas o Juan Pérez de Montalbán. Y es que, al igual que otros literatos del momento, Lope de Vega dedicó estratégicamente sus obras. No podemos olvidar, cómo hemos incidido anteriormente, que las dedicatorias constituyen uno de los medios más eficaces para lograr los beneficios que conllevaría toda protección por parte de las élites nobiliarias. Estas dedicatorias no sólo van dirigidas al propio duque de Sessa, sino incluso a su familia. De esta forma, no nos resulta extraño que, a modo de exaltación de las virtudes y logros militares del linaje de los Córdobas, Lope de Vega escriba “La nueva victoria de Gonzalo de Córdoba”. Esta obra va dedicada al hermano del duque, don Gonzalo Fernández de Córdoba, con relación a su victoria sobre los alemanes protestantes que se produce con fecha de 29 de agosto de 1622.

Por su parte, al homónimo antepasado del duque de Sessa, pero en este caso al Gran Capitán, dedicará también otra obra. Nos referimos a la comedia “Las cuentas del Gran Capitán”, a través de la cual glorifica su servicio prestado a la Corona y el de la totalidad de su linaje. Por otra parte, recuerda cómo don Gonzalo Fernández de Córdoba recibe el título de Almirante de Nápoles, mención que, casualmente, reclama su patrón, el duque de Sessa, y que finalmente logrará en 1614.

Con referencia a ambas obras, no existe constancia alguna de que fueran realizadas por Lope de Vega bajo encargo. De todos modos, no podemos descartar que se escribiesen a instancias del duque de Sessa, más aún si tenemos en cuenta que gustaba de coleccionar las piezas literarias con las que le agasajaba su secretario, pero sobre todo que, por aquel momento, el duque aspira a un ascenso de su familia en la Corte. Por lo que no cabe duda que estas obras actuaran a modo de memorándum de la grandeza del linaje que procede⁷. Por otro lado, según la otra hipótesis, puede entenderse que fueron escritas a “motus proprio”, circunstancia que hace que pensemos en que el autor, como es de esperar, recurre a la temática de la historia genealógica para contentar, en este

tiempos de Lastanosa: homenaje a Domingo Ynduráin. Huesca, Instituto Fernando el Católico, 2008, pág.113.

⁷ VILLARINO, Marta. “La mayor victoria de Alemania de Don Gonzalo de Córdoba, una comedia histórica de Lope de Vega” en SCARANO, M. (Coord.) *Actas del II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura 2004: áreas de literatura española, argentina, e hispanoamericana*. Universidad Nacional de Mar de Plata, Mar de Plata, 2007, pág. 2.

caso, a su protector el duque de Sessa y que este interviniera a favor de él. No debemos olvidar cómo la aspiración principal de Lope de Vega pasa por la Corte, para desempeñar el cargo de cronista oficial y que necesitaría de la intervención de su protector para consumar su logro⁸. Por lo que Lope de Vega es plenamente consciente de que la ambición que tiene puesta en el ámbito cortesano sólo se podría materializar a través de la colaboración brindada por el duque de Sessa. Por otra parte, el duque de Sessa y su familia no serían los únicos miembros del linaje a los que Lope de Vega destinaría la dedicatoria de una de sus obras. Así, nos encontramos cómo el autor dedica *El peregrino en su patria*, de 1620, a don Pedro Fernández de Córdoba y Figueroa, IV marqués de Priego.

Centrándonos en el caso de Góngora, debemos referir que, sobre el 1600, dedica al primer marqués de Guadalcazar la composición “De las damas de palacio”. La pieza poética se encuentra estructurada en dieciséis décimas y mediante ella se desarrolla un halago hacia dieciséis damas casaderas⁹.

Por tanto, y modo de conclusión en este aspecto, consideramos que la cuestión de las dedicatorias cuenta con una repercusión mayor de la que, aparentemente y a priori, podríamos pensar. Y es que estas dedicatorias, sin lugar a dudas, constituían el hilo conductor a través del que subyacen y se desarrollan unas redes de clientela y mecenazgo. Por tanto, pueden ser consideradas como una muestra inequívoca del papel de sus protagonistas no sólo en la política o en la sociedad de su tiempo, sino también en el mundo de la cultura, lo que, por otra parte, también proporciona ciertas connotaciones sobre el nivel de erudición de los mismos.

Otro de los aspectos en los que tenemos que fijar nuestro interés, en cuanto a la cultura nobiliaria de poder, no es otro que el de los retratos¹⁰. De este modo, las composiciones retratísticas no sólo constituyen un interesante testimonio de la Historia, sino que además suponen una interesante emulación de la clase nobiliaria en referencia a los usos y prácticas propios de la Corte. No debemos olvidar cómo el Palacio suele albergar una sala destinada a la Galería o Gabinete de Retratos, a través del cual se establece, desde un punto de vista espacial, la continuidad de una dinastía¹¹. Este gusto por los Gabinetes de Retratos será transmitido al estamento nobiliario, interés que, en ocasiones, incidirá en el propio desarrollo de la arquitectura

⁸ En este sentido, debemos referir que, en el año 1620, al quedar vacante este puesto, don Luis Fernández de Córdoba la solicita para su secretario. Finalmente, Lope de Vega no la conseguiría, ni en esta ocasión ni en ninguno de los demás intentos.

⁹ JAMMES, Robert. “Góngora, poeta de nuestro siglo” en AA.VV. Catálogo de la exposición *Góngora. A estrella inextinguible*. Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pág. 20.

¹⁰ El género pictórico de la retratística ha sido abordado recientemente en una interesante obra recopilatoria por parte de MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo. *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*. Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería, 2010.

¹¹ En España resultó ser célebre la Galería de Retratos del monarca Felipe II en el Palacio del Pardo, en ella se acogían diferentes composiciones que representaban a miembros de la dinastía de los Austrias, ordenadas en función de un criterio jerárquico.

privada de la nobleza, al albergar el conocido como Salón de linajes. Debemos pensar que son diversas las funciones correspondientes a esta tipología de retratos. De un lado, debemos valorar su carácter ejemplarizante, puesto que conforman el testimonio de honorabilidad y deseo de reafirmar su pertenencia a una colectividad concreta, a un grupo familiar determinado. Y de otro, que a través del retrato, como también mediante el patronazgo de fundaciones eclesiásticas, se concreta, difunde y eterniza una imagen social e distinción y prestigio. De todas formas debemos pensar que, desgraciadamente, numerosos retratos han desaparecido. Efectivamente, de los muchos retratos que, a buen seguro, tuvieron que ejecutarse en el pasado, sólo se ha conservado una pequeña parte.

Por otra parte, si nos centramos en la serie de retratos de virreyes de Nueva España, debemos referir que su función no era otra que la de conservar y perpetuar la imagen de aquellos que habían desempeñado el cargo¹². Contaba con un carácter ejemplarizante, estableciendo como modelo a los virreyes anteriores, pero sobretodo contaban con una función conmemorativa: testimoniar la función desempeñada por el retratado y establecer una continuidad respecto al que ocupa el cargo en la actualidad. Debido a este carácter testimonial, en ellos no apreciamos la presencia de importantes alardes iconográficos o simbólicos. Por lo que nos encontramos que, a lo largo de la Historia, sus características poco variarán, a excepción de las cuestiones relativas a la actitud y a la moda¹³. Se sigue el modelo de la corte española en los siglos XVI y XVII, es decir, el modelo introducido por Tiziano. De este modo, suelen ser representados de medio cuerpo, sobre un fondo neutro, y con el rostro en medio perfil. Aparecen ataviados de manera austera, con traje negro conformado por jubón, ropilla, calzón y ferruelo que, a veces, es únicamente animado por la presencia de la cruz de Santiago. Asimismo, suelen mostrar lechugilla, gorro o copete. Su aspecto físico, marcado generalmente por un gran verismo, se caracteriza por el pelo corto y la barba. Su escudo se localiza en un ángulo superior de la composición, mientras que en el plano inferior se percibe una leyenda que alberga algunos datos relativos al retratado.

Algunas de las características que hemos referido se encuentran presentes en el Retrato del virrey don Diego Fernández de Córdoba, que se conserva en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. Nos encontramos ante un retrato de busto, en el que si el cuerpo se muestra ligeramente girado, el rostro dirige su mirada frontal hacia el espectador. La figura se recorta sobre un fondo oscuro, en el que se prescinde de cualquier referencia especial. Tal y como recogíamos en los rasgos generales, su fisonomía se caracteriza por el pelo corto, la perilla, y el bigote de puntas hacia arriba. Por otra parte, se muestra ataviado con las vestimentas tradicionales animadas por la ornamentación que aporta la cruz de la orden de Santiago. Otro aspecto a destacar

¹² RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La mirada del rey: iconografía del poder en la Nueva España*. Castellón, Universidad Jaime I, 2003, pág. 108.

¹³ Por ejemplo, se hará característico el empleo de chambergos o sombreros de ala ancha así como la caracterización con perilla, bigote de puntas retorcidas hacia arriba y patillas largas.

es el efecto de trampantojo que parece crearse por la posición de su mano izquierda que se apoya sobre la inscripción en la que se recogen los datos biográficos y que aparece tratada como si de una pequeña cornisa se tratara. Asimismo, también aparece su escudo que, en este caso, ocupa el ángulo superior izquierdo.

Con referencia al retrato de la clase nobiliaria, debemos tener en cuenta que, a mediados del siglo 17 es cuando aparece y se generaliza una nueva tipología de retrato pictórico, en el que la efigie aparece dentro de un falso marco arquitectónico de perfil ovalado, acompañado, en ocasiones, por una inscripción u otros elementos iconográficos. De todos modos, a pesar de ser un modelo novedoso en el arte de la pintura, no lo era así en el grabado, en el que se encontraba presente desde el siglo 16. Son los propios grabados, sobre todo aquellos que se localizan en los frontispicios de los libros, los que ejercen una influencia en las composiciones pictóricas.

Iniciando nuestro recorrido en este ámbito, al igual que hemos visto en el caso de la literatura, la figura de Gonzalo Fernández de Córdoba acaparará buena parte de las representaciones en las estampas. En este aspecto, incide el importante componente legendario que se le atribuye al que, sin lugar a dudas, es el personaje que, perteneciente a la estirpe de los Córdobas, goza de una mayor difusión y de una mayor proyección de su imagen social, que se consagra a modo de ejemplo de virtud y nobleza para todo su linaje, el de su tiempo y el que se desarrolla de forma posterior a él.

En las estampas conservadas en la Biblioteca Nacional de España, podemos apreciar una representación de don Gonzalo Fernández de Córdoba en la que ya advertimos una gran complejidad y riqueza de detalles. Nos encontramos ante un grabado anónimo napolitano datado, aproximadamente, a principios del siglo XVII, en el que se refieren al Gran Capitán, según aparece reflejado en el basamento en el que se emplaza la inscripción, como duque de Terranova, de San Angelo y Capitán General del Reino de Nápoles. Como hemos citado en un principio, desde primer momento, esta composición llama nuestra atención frente a la sencillez de otros grabados que hemos analizado. Esta complejidad, que nos aproxima en gran medida a la tipología de retrato se realiza en la Italia de este tiempo, se manifiesta desde el principio ante la combinación de dos técnicas diferenciadas: el aguafuerte y el buril. Y cómo no, se aprecia en la riqueza que caracteriza a la iconografía, que nos habla de la configuración y difusión de una imagen de poder y distinción social. La totalidad de la composición se encuentra enmarcada por un gran rectángulo que alberga el óvalo en el que se localiza la efigie de Gonzalo de Córdoba, que es representado con una fisonomía diferente a la que tradicionalmente conocemos, ya que aparece en edad más avanzada y barbado. En esta ocasión el Gran Capitán es representado como militar, por lo que por medio de esta composición se pretende exaltar la faceta más heroica del montillano, conocido por sus míticas hazañas. De esta cuestión da buena cuenta, no sólo, la presencia de los elementos que conforman la armadura, contemplados ya en otras estampas, sino la existencia de una serie de

atributos que actúan a modo de símbolos del poder de la milicia. Nos referimos a elementos como las flechas, puntas de espadas o celadas que se emplazan alrededor del tradicional emblema de los Córdoba, ornamentado, en esta ocasión, por una corona en alusión al virreinato de Nápoles. La figura, de busto, ligeramente girada, se recorta sobre dos fondos diversos. De un lado, el del cortinaje, en el que también se deja entrever la suntuosidad de los materiales empleados, y un fondo paisajístico, en el que destaca una arquitectura defensiva que, quizás, corresponda a la fortaleza de la localidad Terranova, de la que ostenta el ducado. En este caso, el rostro de don Gonzalo también se dirige de manera directa al espectador, transmitiendo en su mirada cierto sentido de “terribilitá” que nos evoca al elevado status del personaje. Por su parte, el óvalo, junto a los ya mencionados atributos militares, descansan sobre la peana que ostenta la referencia a los principales títulos disfrutados por Gonzalo Fernández de Córdoba

Continuando con la temática del Gran Capitán, pero ya en referencia al género pictórico, debemos apuntar hacia las composiciones ubicadas en la denominada como Sala del Gran Capitán, que se localiza en el Palacio Real de Nápoles¹⁴. Había transcurrido ya más de un siglo desde que don Gonzalo Fernández de Córdoba abandonara tierras italianas. Alrededor del año 1600, el VI conde de Lemos encarga la construcción del edificio a Domenico Fontana. El edificio estaba llamado a convertirse en una glorificación material de la memoria de España, concepto en el que la figura del Gran Capitán contará, sin lugar a dudas, con una destacada relevancia. En esta labor participarán pintores como Battistello Caracciolo junto a Belisario Corenzio y Giovanni Balducci, encargados de la decoración pictórica del edificio y, en concreto, de la sala ornamentada con las escenas de las gestas de don Gonzalo Fernández de Córdoba. Si nos centramos ya en el análisis de estas composiciones pictóricas, debemos precisar que la bóveda será ocupada por la representación de los episodios de las campañas militares que se desarrollan entre los años 1501 y 1503, episodios que son ordenados en base a un criterio cronológico. La serie se inicia en una escena central en la que se representa el momento de la ocupación de Calabria, sucedida en julio del año 1501. Las descripciones bélicas referidas a este acontecimiento apuntan a la aceptación pacífica del dominio español por parte de los calabreses y así es como se plasma en esta composición pictórica. En la izquierda se percibe la costa calabresa como contrapunto a la abigarrada presencia de personajes que se disponen en la otra mitad y que conforman una composición de pirámide oblicua cuyo centro se emplaza en el rostro del Gran Capitán. Por su parte, don Gonzalo, rodeado de los principales comandantes, se encuentra ataviado con su armadura y tocado con un sombrero de tres plumas. Es retratado con aire solemne y severo. En los laterales de la escena central, nos encontramos ante dos escenas de batalla y otra de paz. Con relación a las primeras, figuran el ataque del Gran Capitán sobre la ciudad de Barletta y el asalto

¹⁴ Esta cuestión es analizada por PALOS PEÑARROYA, Juan Luis y PALUMBO, Laura. “La Sala del Gran Capitán en el Palacio Real de Nápoles y los orígenes del dominio español en Italia”, en COLOMER, José Luis (Dir.). *Nápoles y España*. Madrid, 2009, en prensa.

a la fortaleza de Ruvo, que tuvo lugar en febrero de 1503. Mientras que la escena de paz narra el acuerdo alcanzado con los embajadores napolitanos para expulsar a los franceses, alianza que se produce poco después de la victoria de Ceriñola, fechada el 27 de abril de 1503. Con relación a la escena pictórica del ataque de la Barletta, debemos puntualizar que se ofrece como contraste al carácter sosegado del pasaje que hemos descrito anteriormente. Se representa la agitación y el movimiento propios de una escena de batalla, anunciada por la trompeta y el timbal que son tocados por dos de los personajes que aparecen en la escena. La caballería española, al mando de un Gran Capitán a caballo, emprende la carga contra los franceses, que aún siendo superiores desde un punto de vista numérico, no resisten al carácter heroico de don Gonzalo Fernández de Córdoba y sus tropas. Mientras, en referencia al asalto a la fortaleza de Ruvo, debemos tener en cuenta que se trata de la composición pictórica peor conservada. Los vestigios que han llegado hasta nosotros sólo nos muestran parte de los rostros del Gran Capitán y del francés señor de La Palisse, localizado en el suelo y con una mirada de expresión que nos indica la profunda decepción que provoca la derrota. Si atendemos a la representación del encuentro entre el Gran Capitán y los embajadores de Nápoles debemos señalar como principal rasgo el carácter solemne que caracteriza a la escena, dotada de un marcado sentido político. Nos encontramos cómo don Gonzalo Fernández de Córdoba, por vez primera, se presenta ante los napolitanos como gobernante, en el momento en el que se disponen a hacerle entrega de las llaves de la ciudad, portadas en una bandeja por la figura de un niño emplazado en la zona central. El Gran Capitán aparece engalanado frente a los embajadores, ataviados con túnicas burdeos y capas amarillas, sin tocar. Podemos advertir cómo uno de ellos se acerca portando un pergamino, probablemente el documento que contenía los privilegios que iban a ser gozados por don Gonzalo, mientras que otro de los personajes, en el extremo opuesto, lleva pluma y tintero para que el nuevo virrey proceda a la rúbrica. Desde un primer momento, contamos con la certeza de que la presencia de estas escenas concretas en el Palacio Real de Nápoles no es fruto de la mera casualidad o de una intención ornamental, sino que contaban con la clara motivación de ser portadoras y transmisoras de un mensaje de contenido ideológico y político.

Por otro lado, la figura de don Pedro Antonio Aragón y Fernández de Córdoba¹⁵ también será inmortalizada y difundida. Entre los retratos existentes de este personaje, acapara nuestra atención una estampa ecuestre. Nos encontramos ante un grabado calcográfico, de autoría desconocida, que vio la luz, en 1671, en la Real Imprenta de Egidio Longo, en Nápoles. Por lo que su fecha de ejecución es coincidente, por tanto, con el periodo abarcado por el virreinato

¹⁵ Entre los diferentes cargos que desempeña se encuentran el de Capitán y Virrey de Cataluña. Asimismo, también sucede a su hermano, Pascual de Aragón, en el gobierno del virreinato de Nápoles, en el periodo que comprende entre el año 1666 y 1671. Sus facetas como político y militar no resultarían incompatibles con su amplia formación humanística, que lo llevará a contar con una importante biblioteca y colección artística.

napolitano de Pedro Antonio de Aragón y Fernández de Córdoba. Como hemos citado con anterioridad, si bien desconocemos quien fue el artífice del dibujo, sí que sabemos que se encontraba ilustrando el frontispicio de la obra “Geometría Militar, en la qual se comprenden las Matematicas de la fortificación...”, tratado destinado a la estrategia defensiva que fue obra del mismo virrey Pedro Antonio¹⁶. Dada la temática de carácter militar de la obra en la que aparecía inserta esta estampa, cómo no podía ser de otra manera, por medio de esta ilustración se resalta la condición militar de don Pedro Antonio de Aragón y Fernández de Córdoba. Por ello, aparece representado a caballo, con los aperos propios de la práctica ecuestre y otros atributos vinculados al arte de la guerra, como es el caso del casco que, suspendido sobre el celaje, es sostenido por una pareja de pequeños ángeles. Insistiendo quizás, de esta manera, en el sentido de la glorificación del personaje. Por otro lado, a diferencia de las estampas vistas hasta ahora, aquí se concede especial interés al paisaje, dado el carácter de la representación que aparece en el grabado calcográfico.

Pasamos ya al género de la pintura, en el cual, como hemos hecho referencia en un principio, no han llegado hasta nuestros días demasiados ejemplares. Entendemos que, por diversas razones, éstos no han sido conservados. A pesar de ello, nos encontramos con algunos ejemplos atractivos. Este es el caso de una composición retratística que forma parte de la colección particular Granados y que es identificada como Retrato de un caballero de la casa de Priego. La obra es atribuida a Juan de Alfaro y Gámez y fechada en el año 1670. Nos encontramos ante un retrato masculino de cuerpo entero, en el que el personaje se encuentra ataviado según los cánones de la moda de la época de Felipe IV, con la golilla característica. Asimismo, porta una espada, mientras que sostiene, en actitud elegante, un par de guantes con la mano izquierda, dejando la derecha para portar un sombrero. Por otro lado, la identificación de esta obra respecto a la Casa de Priego se realiza en base al emblema que se emplaza en el ángulo superior izquierdo, en el que nos encontramos un escudo nobiliario dotado de casco de antiguo hidalgo y con presencia de un águila negra sobre campo de gules. El motivo se muestra fajado con dos bandas negras sobre campo de sable, rodeada de bordura con seis leones de oro rampantes y dos pasantes. De este modo, es la presencia del motivo del águila el que ha conducido a que el retratado sea tradicionalmente identificado como un miembro de la Casa de Aguilar-Priego. En concreto, se ha considerado que el retratado fuera algún miembro de la familia de don Luis Francisco Mauricio Fernández de Córdoba y Figueroa, VII marqués de Priego, y Felisa María Josefa de la Cerda y Aragón, quinta hija del VIII duque de Medinaceli¹⁷.

¹⁶ CARRIÓN-INVERNIZZI, Diana. *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. México DF., Iberoamericana, 2008, pág. 60.

¹⁷ AA.VV. *El esplendor del Barroco Andaluz: Colección Granados. Catálogo de la exposición*. Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 2007, pág. 104.

Como comentábamos en un principio la mayor parte de los ejemplares que se han conservado son aquellos pertenecientes a las Casas de especial relevancia, como ocurre en el caso de la familia Medinaceli, que cuenta con un importante número de retratos de sus miembros que han sido estudiados de manera pormenorizada. Por hacer alguna referencia, con relación a esta colección destacaríamos el Retrato de Felisa María de la Cerda y Aragón, obra de Juan Carreño de Miranda que se localiza entre el año 1660 y 1670, etapa en la que el artífice se encontraba próximo al desempeño de su labor como pintor de la corte de Carlos II. La retratada, hija de VIII duque de Medinaceli, contrae matrimonio con el ya citado Luis Mauricio Fernández de Córdoba, VII marqués de Priego. La composición, de aire velazqueño, responde al prototípico retrato de la nobleza del momento, encontrándonos cómo la figura de cuerpo entero, sobre un fondo indeterminado, y ataviada con ropajes en los que destaca la bicromía del blanco y negro.

Pasando ya a analizar algunos enclaves geográficos en los que el linaje desplegó su poder, materializado en el patrimonio, no podemos olvidar casos como el de la villa de Cabra, que también se convierte en un paradigma de relevancia para poder analizar las relaciones existentes entre los Fernández de Córdoba y la cultura. En este sentido, debemos hacer referencia al que actualmente es colegio de la orden escolapia, que en la antigüedad, acogió un cenobio capuchino. Esta fundación conventual, que es realizada en el año 1635, corre a cargo de los séptimos duques de Sessa, don Antonio Fernández de Córdoba Folch de Cardona y doña Teresa Pimentel y Ponce de León, sobre el solar de su propio castillo. En cuanto a las dependencias conventuales debemos mencionar al claustro, en el que se aprecia la pervivencia de la tradición mudéjar, pero sobre todo se hace destacable su iglesia. Así, nos encontramos ante un templo que se configura a través de una única nave de tres tramos, testero plano y crucero de brazos cortos que se cubre por medio de una bóveda vaída.

Prosiguiendo con el desarrollo de nuestras líneas, debemos hacer referencia a otro de los núcleos de extensión del linaje en el ámbito de la provincia de Córdoba. Así, nos encontramos con Lucena, que desde el siglo XIV permanece bajo la jurisdicción de los Alcaldes de los Donceles, señores de la familia de los Fernández de Córdoba. En los inicios del siglo XVI uno de sus miembros, don Diego Fernández de Córdoba, recibe de Fernando el Católico el título de marqués de Comares, siendo la próxima centuria el momento en el que Lucena obtendrá el título de ciudad.

En este contexto cronológico fue fundado el antiguo convento de San José de Carmelitas Descalzos, actual parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Dicha fundación fue asistida por doña Ana Enríquez de Mendoza, esposa que fue del cuarto marqués de Comares, don Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón. El templo fue inaugurado en el año 1605, sin embargo sufre profundas reformas en la segunda década del siglo, aunque asimismo, son realizadas con el apoyo del marquesado de Comares. Al exterior nos encontramos con una composición de fachada que

sigue el tradicional esquema carmelita. De este modo, se estructura por medio de una serliana y sobre su arco se dispone la imagen pétrea de San José con el Niño Jesús. Mientras que el frontón partido es el que sirve de sustento arquitectónico para el escudo de los patronos. Por su parte, las armas de la Casa protectora también se localizan en las pechinas de la cúpula que cubre el crucero. La huella de los Córdobas no se hace evidente en ningún otro elemento del templo.

Con referencia al marquesado de Guadalcázar debemos partir de la premisa inicial de que quizás no sea uno de los títulos que goce de mayor difusión dentro del extenso esquema de dominio que supone el linaje de los Fernández de Córdoba, pero no deja de resultar llamativo, que en él nos encontremos con algunos de los rasgos que definen a la clase nobiliaria de este momento, en concreto, con aquel sugestivo paradigma que supone el binomio entre poder y cultura. Tampoco escapa de nuestra atención el hecho de que en la retina de estos personajes, en general, se mantenga viva la imagen de Guadalcázar, el solar y eje geográfico de la pujanza de su familia. Como veremos, esta admiración por el señorío que supuso el origen de su poder, perdurará a lo largo del tiempo, más allá incluso, de la relevancia que pudieron obtener a través del desempeño de sus ilustres cargos.

Entre destaca la personalidad de don Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero¹⁸, que en los inicios de su episcopado malagueño, en el año 1615, ordenará la ejecución de la que será, sin duda, la empresa artística de mayor envergadura que acometa en la villa de Guadalcázar. Nos referimos, por tanto, al retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de Gracia, que sería ejecutado en el período que comprende desde el año 1616 al 1620¹⁹.

En este aspecto, debemos considerar que el retablo, en el contexto de producción artística de este momento, no sólo contribuye a otorgar un mayor realce o suntuosidad al altar mayor, sino que su concepción resulta acorde con la liturgia tridentina. Además de su manifiesto componente estético, conlleva el valor de ser el soporte de las imágenes y, por otro lado, de mostrar las enseñanzas a los fieles, aspecto en el que reside su pronunciado carácter didáctico. Debemos valorar cómo, por tanto, responde al cambio que se impone tras la celebración del Concilio de Trento, que ejercerá una evidente influencia sobre la devoción hacia las imágenes. La obra, realizada en madera tallada y dorada, consta de un banco, de un cuerpo único de grandes dimensiones que se estructura por medio de soportes corintios y, finalmente, de un ático, dispuesto a modo de remate.

¹⁸ Con relación a la personalidad de Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero véase HERRERA PÉREZ, Sarai. “El eclesiástico Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero. Aproximación a su patronazgo cultural”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 23, 2011, págs. 147-163.

¹⁹ AROCA LARA, Ángel. “La escultura cordobesa del Seiscientos”, en *Antonio del Castillo y su época. Catálogo de la exposición*. Córdoba, 1986, Diputación de Córdoba, pág. 178.

Las calles laterales muestran dobles registros enmarcados por mutilos y coronados por frontones curvos, partidos en los inferiores y triangulares en el caso de los superiores. La función de estos espacios no es otra que la de albergar composiciones pictóricas y escultóricas. Por otro lado, debemos mencionar que, en este caso, tanto los soportes como los frontones mantienen la estética de otras obras coetáneas, rasgo que también se manifiesta en la ornamentación del friso y en los entrelazados de las ménsulas. En la calle central, además del manifestador eucarístico, se advierte la presencia de otra hornacina, aunque se intuye que ha sido sometida a varias modificaciones. Por su parte, es el entablamento el que enmarca la zona superior de la composición, prosiguiendo los resaltes que son otorgados por los propios soportes, a excepción de la cornisa, que en esta ocasión, aparece proyectada a modo de línea continua, a excepción de sus laterales, que se pliegan para conformar un frontón curvo partido con extremos en forma de roleo. Atendiendo al ático apreciamos que se configura a partir de un único registro, enmarcado por mutilos, y coronado por un pequeño frontón curvo.

Si atendemos a su lectura iconográfica observaremos que su banco aloja el tabernáculo, sobre cuya puerta se emplaza una pintura del *Ecce Homo*. En este caso, es flanqueado por dos lienzos en los que se representan a *San Luis de Anjou* y *San Fernando*. En las calles laterales, nos encontramos ante la superposición de paneles rectangulares que guardan composiciones pictóricas, en las concavidades inferiores, e imágenes de bulto redondo, en referencia a las hornacinas superiores. Las pinturas, de derecha a izquierda, representan a *Jesús Nazareno* y a *San Andrés*. Con relación a las efigies escultóricas debemos precisar que no nos ha resultado posible proceder a su identificación, aunque estimamos que se trata de representaciones de apóstoles. En concreto, nos cuestionamos que bien pudieran corresponder a *San Pedro* y *San Pablo*, interpretación que realizamos en correspondencia al atributo que porta una de las figuras, un libro. Ya en la calle central se emplaza el manifestador eucarístico, que cuando no alberga al Santísimo Sacramento, es ocupado por las imágenes que gozan de mayor devoción en la localidad de Guadalcazar, la ya referida *Virgen de la Caridad* y el *Crucificado de la Salud*. Sobre el manifestador, se localiza la hornacina central que guarda una escultura de bulto redondo de María con el Niño que es identificada como *Nuestra Señora de Gracia*, a la que se remite la titularidad del actual templo parroquial. Su valía reside en el hecho de que responde a los criterios estéticos de las primeras décadas del XVII, es decir, al periodo denominado como protobarroco. La serenidad de los rostros, su carácter hierático o la disposición de los ropajes en forma de curvas envolventes son algunos de los rasgos en los que nos podríamos basar para apuntar su autoría hacia círculos artísticos de ese momento. Sin lugar a dudas, la figura del Niño Jesús es la que registra un mayor interés, ya que el escultor la ha dotado de un mayor naturalismo que a la representación de su Madre. Dicha vertiente verista no sólo se manifiesta en la posición que presenta la figura, sino también, en el tratamiento realista con el que ha sido tratada su cabellera

que, con bucles, viene a preludiarnos los tipos que se harán característicos en producciones como las de Juan de Mesa y Velasco.

La autoría de la Virgen de Gracia no se encuentra documentada, sin embargo, en este punto, se nos hace imprescindible detenernos en el análisis de algunos aspectos concernientes a la personalidad del artista Andrés Fernández²⁰. Su testamento²¹, que data del año 1624, nos ofrece datos de gran interés con relación a la vinculación de su trabajo a la localidad de Guadalcázar y, concretamente, sobre los contactos que mantiene con don Luis Fernández de Córdoba y Portocarrero. Al parecer, Andrés Fernández no sólo intervendría en la policromía de este retablo o en la labor decorativa del palacio de los marqueses, sino que también el entonces prelado de la diócesis malacitana le encargaría la imagen escultórica de una Virgen, a la que se alude en el mismo documento testamentario. Desgraciadamente, no existe ninguna otra referencia a esta obra, pero teniendo en cuenta los rasgos que caracterizan a la efigie de Nuestra Señora de Gracia, que corresponden estéticamente al momento al que aludimos, las primeras décadas del siglo XVII, podríamos cuestionarnos la posibilidad de que la efigie mariana fuera realizada por el propio Andrés Fernández. Prosiguiendo con la lectura iconográfica del retablo debemos que concretar que, finalmente, en el remate, se localiza la talla de un *Crucificado* de origen indiano. En esta ocasión, el Cristo es flanqueado por dos parejas de niños tenantes que sostienen el escudo del donante²² como prueba plástica, y manifiesta, del patronazgo que emprende.

Se desconoce el autor de las trazas, pero en este contexto, debemos valorar que en estos años se empieza a trabajar en el retablo mayor de la Catedral de Córdoba y que el influjo de los diseños realizados por Alonso Matías se dejaría sentir en la retablística contemporánea de la provincia. En la misma órbita de los esquemas del jesuita, atendiendo a sus características, podemos emplazar al retablo mayor del templo parroquial de Nuestra Señora de Gracia de Guadalcázar. Así, a pesar de que no ha sido hallada su escritura de contratación, sí que podemos detectar que su esquema resulta deudor de las composiciones retablísticas diseñadas por Alonso Matías.

Otras fuentes documentales son las encargadas de darnos a conocer los diversos artífices, algunos de ellos de origen malagueño, que intervinieron en el desarrollo de la obra. La talla es encomendada a los maestros Felipe Vázquez de Ureta y Juan Bautista de Botada, mientras que

²⁰ Nos referimos al padre de Felipe, Francisco Dionisio y Gaspar de Ribas, la que será una de las dinastías de artífices más importantes en el contexto de producción andaluza de la primera mitad del siglo 17.

²¹ A. H. P. C. Protocolos notariales, oficio 29, fol. 222-236.

²² Aparecen las armas del linaje de Guadalcázar, consistentes en tres fajas de gules sobre oro. En este sentido, nos resulta llamativa la inexistencia de cualquier elemento heráldico que haga referencia de forma específica a su desempeño episcopal. Creemos que la emblemática que es usada en este retablo no constituye una mera casualidad, sino que cuenta con la clara intencionalidad de reafirmar las nociones de poder y prestigio en alusión a la estirpe a la que pertenece nuestro personaje. No podemos olvidar cómo este retablo se encuentra en el núcleo del solar del linaje de los Guadalcázar.

las labores de policromía, es decir, el dorado, estofado, las pinturas y encarnaciones, serían realizadas por artistas cordobeses Andrés Fernández y Agustín de Borja, sustituyendo éste último al fallecido Juan Cornejo al que originariamente le había sido asignada esta tarea. Otra referencia es encontrada en un oficio que data del año 1620, en el que se manifiesta el compromiso por parte de Juan Bautista de Botada para la realización del segundo cuerpo y del remate de retablo.

Contemplando el retablo con detenimiento, podemos hacer algunas observaciones. La primera de ellas no es otra que la inexistencia de un programa iconográfico concreto, cuyo desarrollo nos permitiría alcanzar un conocimiento más profundo de la mentalidad de la época, pero sobre todo, de la personalidad que propone el encargo. A esta apreciación añadimos otra, más elemental si cabe, y es que consideramos que las imágenes, fundamentalmente las obras escultóricas, que actualmente se disponen en el retablo no pertenecen a ese marco arquitectónico, sino que probablemente han sido añadidas a posteriori, de forma arbitraria, sin que exista testimonio del momento en el que se producen esos cambios. En este caso, dicho traslado de imágenes, nos ha impedido conocer los asuntos iconográficos que habían sido seleccionados por el donante de la obra, por don Luis Fernández de Córdoba. Por su parte, estas modificaciones también se insinúan al observar que su estructura parece haber sido rehecha, ya que por ejemplo, en la zona central, quizás se ubicaban unas columnas que actualmente han desaparecido. De todo modos, nuestro planteamiento acerca de las alteraciones que pudieron producirse en este retablo no sólo se sustenta en apreciaciones visuales, sino también en el conocimiento de que, en mayo del año 1622, el pintor Agustín de Castillo se compromete con el obispo de Málaga a realizar una serie de lienzos destinados al retablo mayor del templo parroquial de Guadalcázar²³. Pese a contar con esta noticia, no se conocen más datos sobre estas obras y actualmente se ignora su paradero.

Pero sin lugar a dudas, será el frontal de plata²⁴ destinado al altar mayor la donación más relevante que el obispo legará a la Catedral de Málaga. Esta pieza si bien fue atribuida a priori al platero Juan de Ledesma, actualmente, en sus últimas catalogaciones no se precisa la autoría, aunque como norma general se mantiene su vinculación a los talleres de producción de platería hispalense, cuestión que precisaremos posteriormente. Con relación a su autoría, se contempla la posibilidad de que hubiese sido ejecutado en Málaga, por lo que en ese caso, el único platero capaz de acometer por estos años una obra de esa envergadura sería Juan Jacinto Vázquez Al que don Luis Fernández de Córdoba había realizado ya otros encargos con destino a la colegiata de Santa María de Antequera o la parroquia de Santiago de Vélez-Málaga. De cualquier manera, hay que tener en cuenta que, probablemente, la pieza que actualmente se custodia en el museo

²³ RAYA RAYA, María de los Ángeles. *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, pág. 41.

²⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael. "Frontal de altar", en *El Fulgor de la Plata. Catálogo de la exposición*. Bilbao, Junta de Andalucía, 2007, pág. 260 y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael. "Frontal de altar", en *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*. Málaga, 1998, pág. 166.

catedralicio de Málaga sería entregada a la sede en el momento en el que don Luis Fernández de Córdoba ya desempeñaba la titularidad de la archidiócesis hispalense, por lo que la hipótesis de su factura, por parte de obradores de esta ciudad, resultaría más que factible. De todos modos, ambas hipótesis pueden ser consideradas como válidas en la medida en que no se ha conservado la carta de obligación del frontal, sino que simplemente se cuenta con una escueta referencia en las Actas Capitulares de 1620, documento en el que el obispo declara su interés por donar un frontal de plata para el altar mayor. En cualquier caso, ateniendo a los rasgos estilísticos y técnicos de la pieza, consideramos que su factura se encuentra posiblemente vinculada a un artífice de la platería sevillana, al que don Luis Fernández de Córdoba, probablemente, había realizado ya otros encargos con destino a la colegiata de Santa María de Antequera o la parroquia de Santiago de Vélez-Málaga. Junto al frontal de altar dona una cruz procesional de plata que no se ha conservado.

En atención a la pieza, podemos apreciar cómo, tanto por su estructura como por la distribución de los motivos y sus efectos cromáticos, imita a la labor textil. Así, la frontalería acoge dos paneles que presentan una composición simétrica de roleos entrelazados que se distribuyen a partir de sendos jarros centrales. Mientras que, el plano inferior, se configura a modo de una retícula romboidal que es delimitada por listones moldurados, cuyas cabezas fingen ser broches dotados de una piedra engastada. Esta sensación de tratamiento textil se ve acrecentada por la presencia, en el fondo, de placas repujadas con motivos anillados que se desarrollan en la totalidad de la pieza, a excepción de la zona correspondiente al gran medallón, que es enmarcado por laurel y abrazaderas enjovadas. En su interior se advierte la representación de la escena de la *Encarnación*, seguramente inspirada en un grabado de Durero perteneciente a la serie de la “Vida de la Virgen”. El programa iconográfico se completa con la presencia, en la franja superior, de una tarjeta con volutas en la que aparece la figura sedente de un obispo en actitud de bendecir, que en los últimos tiempos ha sido identificada como *San Luis de Tolosa*, copatrón de la ciudad²⁵. Por su parte, en los extremos, se emplazan dos relieves que muestran idéntico formato, albergando las representaciones de los martirios de *San Ciriaco* y *Santa Paula*, patronos de la ciudad.

Pero no debemos apartar la vista de la villa de Guadalcázar, que también se vería beneficiada por la aportación de otro de los miembros del linaje, don Diego Fernández de Córdoba²⁶. De este modo, como expresión esencial del marquesado que fue instaurado a su favor, junto al templo parroquial, se erigió la residencia palacial de los marqueses de la villa,

²⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Frontal de altar”, en SAURET GUERRERO, Teresa (Dir.) *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2001, pág. 376.

²⁶ Nos referimos al primer marqués de Guadalcázar, que además, de forma previa, rigió los destinos de los virreinos de Nueva España y del Perú. Con referencia a su figura y al desarrollo de esta arquitectura palacial véase HERRERA PÉREZ, Sarai. “Diego Fernández de Córdoba y el palacio del marquesado de Guadalcázar”, en *Tiempos Modernos*, nº 21, 2010, págs. 1-21.

conjunto del que actualmente sólo se conservan una torre y algunos fragmentos arquitectónicos. Fue mandado construir por don Diego en su condición de primer marqués de Guadalcázar.

La idea de la construcción surge cuando el marqués ejercía como virrey en Nueva España, desde donde mandó derribar la vieja residencia señorial, por orden de 8 de febrero de 1616, para construir sobre ella un nuevo palacio en el que residiría durante los últimos años de su vida. Como hemos visto en el capítulo anterior, la arquitectura residencial formaba parte manifiesta de la imagen de poder de la personalidad que en ella habitaba. No podemos dudar sobre el hecho de que la vivienda constituía uno de los medios materiales más útiles para transmitir y proyectar, hacia el exterior, la noción de status y prestigio social. A pesar de que los vestigios que han llegado hasta nosotros resultan escasos, quizás tendríamos que plantearnos la importancia de este edificio en consonancia con el tránsito que puedo registrar la villa en estos momentos. Así, cabe recordar cómo gozaba de una localización estratégica, a medio camino entre las provincias de Córdoba y Sevilla, por lo que sería muy probable que este palacio se convirtiera en lugar de parada de los ilustres visitantes que viajaban por estos territorios. Y cómo no, la magnificencia que pudo caracterizar a esta construcción puede ser también cuestionada en correspondencia con la relevancia de su propietario.

LA RECEPCIÓN DE MURILLO EN ECUADOR: VIAJEROS E HISTORIADORES (1850-1950)

Ángel Justo Estebaranz, Universidad de Sevilla

“¿Quién no ha oído hablar de la Escuela Sevillana?
¿Para quién en el mundo civilizado es desconocido el nombre de Murillo,
el gran pintor de la Pura y Limpia Concepción?
¡Qué pincel! ¡Qué mano! ¡Qué inspiración la de aquel genio!”
(Federico González Suárez: *Recuerdos de viaje...*, 1901, pág. 143).

Introducción

Las palabras precedentes, escritas en Sevilla en la primavera de 1886 por el viajero ecuatoriano Federico González Suárez, son indicativas de lo que el arte de Bartolomé Esteban Murillo significaba para el público entendido del siglo XIX. Nadie que viviese en el mundo civilizado en esa época debía ser ajeno al conocimiento, siquiera somero, de la obra del considerado como mejor pintor sevillano del tema de la Inmaculada. La figura de Murillo conoció un inopinado éxito desde su misma vida hasta fines del siglo XIX. De hecho, hasta mediados de esa centuria será considerado el pintor español por antonomasia, incluso por encima de Velázquez. Como señalaba García Felguera, a los europeos les interesó desde el mismo siglo XVII en el que vivió el pintor, pues su pintura podía ofrecer múltiples y diversas lecturas, según la época y el país de que se tratase¹. Viajeros, historiadores y artistas reconocerán en las pinturas del sevillano la obra de un genio, de un artista superdotado que supo interpretar los gustos y anhelos de la clientela sevillana del momento, y con ello ganarse el favor del gran público. Si desde Europa y Estados Unidos hubo una auténtica pasión por Murillo, en España el éxito fue aún más arrollador. Entre las diferentes interpretaciones que de su obra se hacían, desde su propia patria se lo fue transformando en un personaje mítico, esencialmente bueno e imbuido de un absoluto fervor religioso². Por su parte, en las nuevas repúblicas americanas independizadas de España en el siglo XIX también se dejó sentir el eco de la vida y obra de este pintor. En Ecuador,

¹ GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989, pág. 21.

² HEMPEL LIPSCHUTZ, Ilse. “Prólogo”, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989, pág. 16.

concretamente, se quiso ver su influencia en el arte patrio del siglo XVII –no sólo a nivel temático, sino también estilístico-, y se pretendió identificar obra de su pincel entre las colecciones quiteñas. Asimismo, los viajeros ecuatorianos que visitaron Sevilla quedaron extasiados al enfrentarse directamente a su pintura. Del análisis de la visión que en Ecuador se tenía de Murillo, y de la utilización que se hace de su figura, trata este trabajo.

Murillo como referente y como *súmmum* de la pintura española: el artista sevillano en la mirada de los viajeros ecuatorianos

En los momentos fundacionales de la Historia del Arte ecuatoriano, en los que se están escribiendo los primeros textos artísticos sobre pintores patrios –entre ellos Federico González Suárez-, la referencia será sobre todo Murillo, entre los demás pintores sevillanos. Sus obras han tenido ocasión de conocerlas por grabados –algunos de ellos incluidos en periódicos extranjeros-, por monografías dedicadas a su vida y obra que aparecieron durante el siglo XIX y por pinturas de segunda fila que, inspiradas en su estilo, llegaron a territorios americanos. Pero también por los testimonios de los viajeros europeos y americanos que han dejado plasmado su admiración por este artista. Por ejemplo, Washington Irving, quien se deleitaba con la pintura de Murillo durante su estancia en Sevilla en 1828-29³. En el caso del viajero hispanoamericano, la confrontación con la realidad –con la obra original del sevillano, y no con copias de mala calidad y atribuciones infundadas a las que podían estar más o menos acostumbrados-, los sobrepasa, pues quedan impresionados por la factura de estas imágenes. Ya hacía mucho tiempo que la obra de Murillo era bien conocida en Europa, puesto que no pocas pinturas suyas fueron llevadas a Francia y a Inglaterra. De hecho, el interés que la obra de Murillo suscitó en el Viejo Continente fue grande e ininterrumpido entre los siglos XVII y XIX, declinando sólo en el XX, cuando su obra es percibida como excesivamente amable y sentimental, hasta la recuperación por parte del profesor Angulo Íñiguez⁴. Por lo tanto, al llegar a España, los viajeros europeos saben bien qué van buscando y las calidades que podía ofrecer la producción de este artista. El volumen de textos que sobre Murillo se generó en la Europa del siglo XIX es buena muestra del interés que su figura suscitaba entre las élites intelectuales y artísticas, así como entre los coleccionistas. La profesora García Felguera dedicó precisamente a este asunto una obra fundamental en la que se interesaba por las publicaciones españolas, inglesas y francesas, incluyendo también referencias a ciertos viajeros norteamericanos⁵. Esta obra continuaba las investigaciones de Angulo Íñiguez, que años antes se interesó por la historia de la fama de Murillo, detectando un decaimiento a partir de

³ DE LA PEÑA CÁMARA, José. “Washington Irving en Sevilla, 1828-1829”, pág. 127. http://institucional.us.es/revistas/rasbl/15/art_8.pdf (Consultada el 14/02/2014).

⁴ ANGULO IÑÍGUEZ, Diego. *Murillo*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1981. 3 tomos.

⁵ GARCÍA FELQUERA, María de los Santos. *La fortuna de Murillo...*, op. cit.

mediados del siglo XIX⁶. Más adelante, García Felguera amplió el marco de su estudio a la visión de los europeos sobre otros pintores españoles del Siglo de Oro⁷. Recientemente se han hecho otras aportaciones sobre la recepción de Murillo en Europa, como la de Hellwig, quien ponía énfasis en la fortuna crítica del artista en Alemania⁸, o la de Valdivieso en su reciente monografía sobre el pintor⁹. Pero en estos casos se prescindió de la nómina de viajeros provenientes de los antiguos territorios españoles de Ultramar¹⁰. Entre los viajeros ecuatorianos del periodo 1850-1950, nos interesan tres: Federico González Suárez, José Gabriel Navarro y José María Vargas. Los tres tienen en común varias características: en primer lugar, el haber sido pilares fundamentales de la historiografía del arte quiteño. En segundo, los tres pertenecían a la Academia Nacional de Historia de Ecuador. De hecho, González Suárez y Navarro eran miembros fundadores desde 1909, mientras que Vargas se incorporó más tarde, primero como correspondiente y en 1957 como académico de número. Y finalmente, González Suárez y Vargas pertenecieron al clero, el primero secular, llegando a ser obispo de Ibarra y después arzobispo de Quito, y el segundo regular, perteneciente a la orden dominica.

En sus libros de viaje editados expresamente para el mercado americano, autores como Federico González Suárez y Nicolás Rivero Muñiz –que escribe para Cuba- escogerán reproducciones de alguna obra maestra de Murillo como lo más significativo del arte pictórico andaluz –e incluso español- de todo el periodo moderno. Hay que entender que estas reproducciones, en blanco y negro y de calidad limitada –inferior, en cualquier caso, a otras publicaciones coetáneas exquisitamente editadas en Inglaterra, Estados Unidos, Alemania o Francia-, no contribuían a que el lector americano se formase una idea precisa sobre la tonalidad, la pincelada y otras cualidades que hacían ver la categoría real de estas obras. Aunque las reproducciones son en blanco y negro, los autores no se detienen a analizar el colorido; sólo

⁶ ANGULO IÑÍGUEZ, Diego. *Murillo...*, op. cit., Tomo I, págs. 209-238.

⁷ GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *Viajeros, eruditos y artistas: los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza, 1991.

⁸ HELLWING, Karin. “La recepción de Murillo en Europa”, en *El joven Murillo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009, págs. 97-115.

⁹ VALDIVIESO, Enrique. *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid, Ediciones El Viso, 2010, págs. 34-45.

¹⁰ Durante sus periplos por España, los viajeros hispanoamericanos sintieron una profunda atracción por Andalucía y su arte. Tal y como sucedía con los viajeros procedentes de Europa, los nacidos en el Nuevo Continente veían en esta región una gran cantidad de posibilidades de conocer una cultura que, aunque tenía notables lazos con sus nuevas repúblicas, conservaba un acervo cultural propio y único. Por ello, no dejarán de lado la posibilidad de visitar los monumentos andaluces más significativos. El mayor foco de atención es el arte “morisco”, es decir, tanto el islámico como aquél que pudiera tener recuerdos del mismo, o concomitancias estilísticas, concretamente el mudéjar. No obstante, en segundo lugar figura destacado el arte barroco. Si bien en estos momentos la arquitectura no es la más querida por los defensores del clasicismo, la pintura española, sobre todo la sevillana del XVII, será admirada por todos y cada uno de los visitantes de nuestro país¹⁰. Y entre el elenco de pintores andaluces de esta centuria, será Bartolomé Esteban Murillo el más solicitado. Es el artista del que quizás tuvieran más y mejores referencias merced a sus lecturas previas, y el que más se amoldaba al gusto del viajero decimonónico.

hablan del portento de colorido y luz, y del azul del cielo andaluz¹¹. Pero sí sobre la composición y las calidades dibujísticas a que podía llegar el maestro.

Hay que esperar al siglo XIX para que los escritores ecuatorianos empiecen a incluir a Murillo entre los pintores destacados de la Península. En el primer escrito de carácter netamente artístico elaborado en Quito, el *Tratado de pintura* atribuido al pintor Manuel Samaniego y redactado hacia 1800, aún no se nombra a Murillo, y sí a otros pintores españoles como Francisco Pacheco y Pablo de Céspedes. Pero ello se debe no a una mayor consideración como artistas que el sevillano, sino a su condición de tratadistas que el autor del manuscrito quiteño había tenido la oportunidad de consultar. Aunque en este libro no se cita expresamente el nombre de Antonio Palomino, sabemos que también había consultado su obra, pues hay párrafos extractados *ad pedem litterae* de su *Museo pictórico y escala óptica*. Por lo tanto, es lícito pensar que, al menos entre los pintores quiteños más capaces de lo que trabajaron en el cambio del siglo XVIII al XIX, ya se conocían algunos datos de la vida y obra de Murillo, a quien Palomino dedicó una biografía en su *Parnaso español pintoresco laureado*¹².

Cuando visita Sevilla en los años 80' del siglo XIX, el futuro obispo Federico González Suárez queda impresionado por la obra de Murillo¹³. El contacto directo que tendrá en este viaje con la pintura sevillana le marcará de manera apreciable, y cuando escriba su monumental obra sobre la *Historia de Ecuador*, no podrá obviar las alusiones a la obra del sevillano al tratar de los pintores del Quito virreinal, como veremos a continuación. Su figura es interesante doblemente para nosotros, pues ejemplifica el intelectual que tiene una dimensión como viajero, que publica recuerdos de su viaje sin una estructura metódica, y otra como historiador. Pero en ambas se encuentran los mismos conceptos, las mismas ideas, los mismos nombres. En este aspecto el obispo se diferencia de Navarro y Vargas, que no publicaron volúmenes de recuerdos de viaje y que mantienen la perspectiva del historiador.

Para el prelado ecuatoriano, en carta escrita en Sevilla en mayo de 1886 y publicada primero como artículo de periódico y luego como capítulo de su libro de recuerdos de viaje (Figura 1), Murillo es “el pintor de la devoción cristiana, pero de la devoción ardiente, tierna,

¹¹ RIVERO MUÑIZ, Nicolás. *Recuerdos de viaje*. La Habana, Librería e Imprenta La Moderna Poesía, 1904, pág. 108.

¹² PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*, Tomo II. Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, Tomos II y III, pág. 420 y ss. Precisamente sería la obra de Palomino la que daría a conocer a Murillo en toda Europa, merced a las traducciones que se hicieron al inglés (1739), al francés (1749) y al alemán (1781). Véase HELLWING, Karin. “La recepción de Murillo en Europa”, en *El joven Murillo...*, op. cit., pág. 97.

¹³ El futuro prelado había acompañado como secretario en 1883 al arzobispo Ignacio Ordóñez en su visita “ad limina” a Roma, aprovechando para pasar dos años en España, conociendo el país e investigando en varios archivos.

Este libro de recuerdos vio la luz con el nombre de *Recuerdos de viaje ó cartas acerca de Roma, España, Lourdes y Colombia*, 2ª edición. Friburgo de Brisgovia, B. Herder, 1901.

fervorosa, inspirada por el amor filial y la santa confianza...”¹⁴. Entre otras piezas cita el *San Antonio* de la Catedral, que también interesó a Nicolás Rivero Muñiz –quien relata la anécdota del robo de la figura del San Antonio en 1874, que tras su recuperación fue expuesta unos días en La Habana, lugar de publicación del libro¹⁵-. La mención a Murillo como el pintor de la devoción cristiana ardiente y fervorosa no es un calificativo exclusivo de un religioso que queda arrobado al contemplar estas obras, pues la encontramos varias décadas antes en otros viajeros sudamericanos de condición laica y diferente signo político. Así, el colombiano José María Samper Agudelo veía cómo la agitación que producían en los genios el sentimiento de la piedad y la idea cristiana les permitía crear un arte nuevo, provisto de un sello de majestad, unción y santidad¹⁶. Es decir, lo que se pensaba en esa época en España, el Murillo piadoso además de pintor genial, es trasladado a América sin muchas variantes.

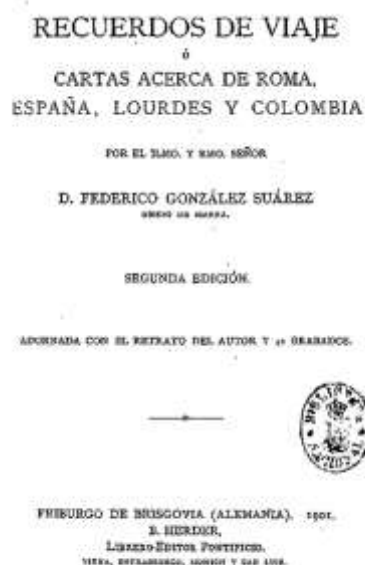


Fig. 1. Portada de *Recuerdos de viaje ó cartas acerca de Roma, España, Lourdes y Colombia* (segunda edición, 1901). Federico González Suárez.

González Suárez aprecia el tratamiento que Murillo supo dar a sus varias interpretaciones de *San Antonio*, que le parecen siempre admirables por cuanto en cada uno de los cuales una misma idea está representada de manera original, nueva y encantadora¹⁷. El *San Antonio* de la capilla bautismal de la catedral sevillana le interesa sobremanera, y dedica unas líneas a

¹⁴ GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Recuerdos de viaje ó cartas acerca de Roma, España, Lourdes y Colombia*, 2ª edición. Friburgo de Brisgovia, B. Herder, 1901, pág. 144.

¹⁵ La otra pintura que incluye en su obra es *Las Lanzas* de Velázquez.

¹⁶ SAMPER, José María. *Viajes de un colombiano en Europa*, Volumen I. París, Imprenta de E. Thunot y C^a, 1862, pág. 435.

¹⁷ GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Recuerdos de viaje...*, op. cit., pág. 144.

describirlo, ya que no incluye reproducción del mismo en su libro. De esta pintura señala cómo los cielos “se rasgan de repente, efluvios de gloria descienden á la pobre celda de San Antonio: el primer movimiento del santo debió ser de reverencia y adoración... pero al ver que el Niño divino desciende hacia él, á impulso de la más fervorosa devoción se levanta, extiende los brazos y quiere volar á su encuentro: tal me parece el momento en cuya situación lo ha representado el pintor. Los ojos del santo están fijos en el Niño, y, arrobado en el objeto de su amor y devoción, nada ve de todo aquel cortejo de ángeles de que se ha poblado su celda”¹⁸. El que custodia el Museo de Bellas Artes de Sevilla también merece una descripción, centrada en la ejecución admirable, que concentra en el rostro del santo una amplia variedad de expresiones¹⁹. Además de estas pinturas, el futuro obispo de Quito incluye en su volumen de recuerdos de viaje una representación de la *Visión de San Antonio de Padua con el Niño*, que pertenecía al Museo Kaiser-Friedrich de Berlín y fue destruida en 1945 durante la II Guerra Mundial²⁰. Esta imagen tuvo éxito entre las publicaciones de la época, y que no describe al considerar suficientemente elocuente la imagen – que corresponde con la figura 34 del libro-. De hecho, un año después de la aparición del libro quiteño se incluía la misma imagen en la monografía que al pintor sevillano dedicaba Williamson, publicada en Londres a mucha mejor resolución²¹, o en la del alemán Knackfuss, más rica en ilustraciones, que recogía no sólo ésta, sino las demás que hemos localizado en forma de copias en el Museo Alberto Mena Caamaño²². También se reproducían las mismas pinturas en los trabajos de Ellen Minor, editados a fines del siglo XIX y comienzos del XX en Estados Unidos²³. Otros biógrafos extranjeros de la época, como Bensusan (ca. 1910), optaron en cambio por otras pinturas de temas marianos o cotidianos, de la vida en las calles sevillanas, que resultaban muy atractivos en este momento²⁴, pero que no fueron copiados en Quito, a excepción del niño pobre entregando el óbolo a su madre. Quizás, la decisión de incluir el San Antonio de Alemania en la

¹⁸ *Ibidem*, págs. 144-145.

¹⁹ “El deseo vehemente, el temor profundo, la confianza, el apresuramiento, la cariñosa reverencia, afectos de que no pudo menos de estar poseída el alma de San Antonio en aquellas visiones de la infancia de nuestro adorable Redentor, con que plugo al cielo regalarle”. Véase GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Recuerdos de viaje...*, op. cit., pág. 145.

²⁰ VALDIVIESO, Enrique. *Murillo...*, op. cit., pág. 498.

²¹ WILLIAMSON, George C. *Murillo*. London, George Bell and Sons, 1902. <https://archive.org/stream/murillom00willrich#page/n9/mode/2up> (Consultada el 1/02/2014).

²² KNACKFUSS, Hermann. *Murillo*. Bielefeld y Leipzig, Velhagen y Klasing, 1904. <https://archive.org/stream/murillo00knackgoog#page/n78/mode/thumb> (Consultada el 1/02/2014).

Asimismo, Luis Alfonso recogía la misma pintura, en reproducción en grabado de Gómez Polo según dibujo de Passos, en su monografía de 1886. Véase ALFONSO, Luis. *Murillo. El hombre-El artista-Las obras*. Barcelona, Daniel Cortezo y C^a, 1886, pág. 93.

Otras monografías del pintor, como la de Paul Lafond, incluían varias de estas pinturas, que figuraban en estos momentos entre las más conocidas del artista. Véase LAFOND, Paul. *Murillo*. París, Henri Laurens, 1908. <https://archive.org/stream/murillobiograph00lafondgoog#page/n7/mode/2up> (Consultada el 1/02/2014).

²³ *Masters in Art. Murillo*. Boston, Bates and Guild company, y Minor, Ellen E. *Murillo*. New York, Scribner and Welford, 1882.

²⁴ BENSUSAN, Samuel Levy. *Murillo*. London, T. C. & E. C. Jack, y New York, F. A. Stokes co. En esta publicación se reproducían las imágenes a color.

publicación de González Suárez se debiera más a la comodidad del editor alemán que a la decisión del obispo, ya que éste no la menciona y no está en Sevilla, cuando lo lógico al incluir una imagen en el capítulo dedicado a esta ciudad sería haber mostrado cualquiera de los numerosos ejemplares que se conservan aquí.

A las *Inmaculadas* las analiza González Suárez de modo conjunto, resaltando que en ellas se veía la idea –muy elevada– que el artista tenía de la grandeza incomparable de la Madre de Dios. Los rasgos físicos vendrían de una “hermosura natural «idealizada» de las facciones que está acostumbrado á ver siempre toda su vida”. Pero lo que las hace destacar es esa actitud “de santo arrobo, de éxtasis contemplativo, de amable majestad”, y nunca en la tierra, sino en una esfera de luz y gloria, flotando entre el cielo y la tierra²⁵. Y junto con la Inmaculada, los angelitos que la acompañan, y que le hacen merecedor del calificativo de “pintor de la infancia”, del candor, la dulzura y la gracia. Precisamente, a fines del siglo XIX esta amabilidad, dulzura y gracia empezaban a resultar menos atractivos a los biógrafos europeos de Murillo, pero para el viajero ecuatoriano aún suponen un estímulo y un punto a favor del artista.

No sólo el ecuatoriano González Suárez se maravilló ante la obra de Murillo, sino otros viajeros hispanoamericanos que visitaron España en el siglo XIX y primeras décadas del XIX. Por ejemplo, Samper Agudelo hablaba ya en los años 60’ de esta centuria del genio de Murillo apreciable en las inmortales pinturas de la Catedral y en el *Salón de Murillo* del Museo de pinturas, cuyo precio es incalculable²⁶. El chileno Rafael Sanhueza Lizardi trae a colación su nombre en varias ocasiones, entre ellas cuando se refiere a las pinturas de la Cartuja de Granada, en las que alaba “la fama excelsa de Murillo”²⁷. Llega a compararlo con Velázquez, y con Roldán e hija, señalando que sus obras “no sólo son la gloria de Sevilla y de la España, sino la gloria del Arte”. Incluso llega a dedicar un apartado completo al famoso *San Antonio* de la capilla bautismal de la catedral sevillana, que en la segunda mitad del siglo XIX se convierte en la pintura murillesca más recordada por los americanos²⁸. De esta obra se encarga de ponderar tanto las cualidades técnicas y expresivas de las que hace gala, como la azarosa historia que vivió pocos años antes. Incluso da fe de la corrección de la restauración, que era difícil identificar. El chileno habla de

²⁵ GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Recuerdos de viaje...*, op. cit., págs. 145-146.

²⁶ SAMPER, José María. *Viajes de un colombiano en Europa...*, op. cit., págs. 430 y 435.

²⁷ SANHUEZA LIZARDI, Rafael. *Viaje en España*. Santiago de Chile, Imprenta «Victoria» de H. Izquierdo y Ca., 1886, pág. 187. Por su parte, el argentino Manuel Ugarte, en sus *Paisajes parisienses*, habla de Sevilla en París, pero refiriéndose al folklore de la ciudad en la Exposición. En cambio, el arte sevillano, representado por Murillo y Velázquez, es traído a colación en el capítulo *Metrópoli muerta*, dedicado a los museos. Véase UGARTE, Manuel. *Paisajes parisienses*. París, Garnier Hermanos, 1908, págs. 87-88. De entre todas las obras disponibles en el Louvre, cita a Murillo, Velázquez, Goya, Rembrandt y Delacroix.

²⁸ SANHUEZA LIZARDI, Rafael. *Viaje en España...*, op. cit., págs. 263-264.

serafines, cuando en realidad son ángeles y querubines los que pueblan el rompimiento de gloria del cuadro. Para el viajero americano, la figura del santo respira y habla.

Rivero Muñiz destacaba la Inmaculada de la Catedral de Sevilla por encima de las del Louvre y del Prado, por exhibirse en el ambiente apropiado para apreciarla²⁹. La luz de estas Inmaculadas sería la luz del sol y el azul del cielo de Andalucía. Por tanto, fuera de Sevilla el naturalismo de esos colores sería interpretado como ideal.

A los viajeros americanos también les interesó relatar algunas anécdotas de la vida del pintor sevillano, ya fueran ciertas o fruto de la leyenda. Sanhuesa Lizardi relata sucintamente la muerte de Murillo cuando habla de Cádiz³⁰. Historia que, no por cierta, dejaba de ser menos sugerente para el viajero romántico. Además, era conocida ya al menos desde Palomino, quien la contaba en 1724³¹. En cuanto a González Suárez, se detiene en la supuesta conversación entre Murillo y Valdés Leal ante su *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* y su *Finis Gloriarum Mundi*, respectivamente³². Y señala que el cuadro de Santa Isabel se hallaba entonces en la Sala de Juntas de la Academia de San Fernando. De hecho, aunque en el año de publicación del libro de viajes de González Suárez la pintura se llevaría al Museo del Prado³³, éste la vería en los años 80, cuando visitó España.

Ya en el siglo XX, dos fueron los historiadores ecuatorianos que viajaron a España. En primer lugar, José Gabriel Navarro, historiador y diplomático. Entre 1928 y 1930 detentó el cargo de Cónsul General del Ecuador en Madrid, donde pudo tomar contacto con la pintura española. De hecho, en la monografía que dedicó a la escultura quiteña, ponía énfasis en la dependencia de algunos temas y detalles expresivos respecto a la pintura sevillana. Y tras él, el dominico José María Vargas, quien viajó a España para recibir cursos de historia en el Archivo de Indias en Sevilla de 1946 a 1947, y se doctoró en Historia en Madrid en septiembre de 1947³⁴. Como los dos tratan de Murillo para justificar el arte ecuatoriano, los estudiamos en otro apartado.

²⁹ RIVERO MUÑIZ, Nicolás. *Recuerdos de viaje...*, op. cit., pág. 108.

³⁰ SANHUEZA LIZARDI, Rafael. *Viaje en España...*, op. cit., pág. 376.

³¹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica...*, op. cit., pág. 423.

³² GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Recuerdos de viaje...*, op. cit., págs. 146-147. La cita textual dice: “*Compadre, esto no se puede ver sin taparse las narices*”, le decía Murillo a Valdés Leal, elogiando el cuadro alegórico en que éste pintó «el término de las grandezas humanas», *Finis gloria mundi*. Y, por cierto, aquel obispo medio corrompido en el ataúd, aquellos girones de mortaja, aquellos huesos denegridos, y aquel revuelto cementerio horripilan al mirarlos. — *Vuestros tiñosos no se pueden ver sin asco*, le contestó Leal a Murillo, aludiendo al cuadro de Santa Isabel, que el gran maestro acababa de pintar para el hospital de la Caridad”.

³³ ANGULO IÑÍGUEZ, Diego. *Murillo...*, op. cit., Tomo II, pág. 89.

³⁴ PÁEZ TERÁN, Rodrigo. “Currículum de Fray José María Vargas Arévalo O.P.”, *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, N° 72, Octubre 2003, pág. 6.

¿La obra de Murillo en Quito? Supuestas pinturas y copias del pintor

No son pocas las pinturas que los historiadores ecuatorianos de la primera mitad del siglo XX atribuían a algunos de los principales pintores sevillanos del siglo XVII. Ello se debía en parte a la creencia de que efectivamente pudo llegar a América obra de estos artistas, y en concreto del propio Murillo, pero también –y de forma no menos importante- al prestigio que su posesión por parte de cenobios y museos ecuatorianos daba al país. Entre otros países americanos que mostraban orgullosos –supuesta- obra del pintor sevillano³⁵, Ecuador no iba a ser menos, y si su escuela de pintura era equiparable a la mexicana o a la cuzqueña, también habría de serlo Quito como ciudad que custodiaba obras de este artista. Cabría destacar a la figura de Jacinto Jijón y Caamaño quien, en una conferencia de 1949, decía con indisimulado chovinismo que en el barroco habían llegado a Quito varios cuadros “de Ribera, del Murillo y del mismísimo Tiziano”³⁶. Entre las varias atribuciones que se han venido haciendo en el siglo XX cabría destacar las que Pérez Concha señalaba en 1942: una *Inmaculada Concepción* en el Museo Jacinto Jijón y Caamaño, y una *Santa Teresa de Jesús* “que reposa en el convento de las Carmelitas” –sin especificar en cuál de los dos, aunque debe de ser la que aún conserva el Monasterio del Carmen Alto, que nada tiene que ver con su intervención-³⁷. Las mismas atribuciones mantenía pocos años después Pizano de Ortiz en una conferencia dictada en el Museo de Arte Colonial de Bogotá y publicada en Quito³⁸. A ellas habría que sumar el famoso *San Francisco* del convento seráfico quiteño, que vinculaba a Zurbarán, como después lo han seguido haciendo otros muchos investigadores. Además, otra pintura del pintor de Fuente de Cantos se habría llevado al Museo Británico. Junto a ellas, dos telas de Velázquez, “perfectamente autenticadas”, poseerían los dominicos³⁹. Incluso señala una tela firmada por Carreño que tenían los agustinos, que el autor creería probablemente de Juan Carreño de Miranda, y no del entonces desconocido oficial de Miguel de Santiago, Bernabé Carreño, de quien pudimos aportar algunos datos en anteriores investigaciones. Pero es que incluso en la segunda mitad del siglo XX se seguían atribuyendo a

³⁵ Por ejemplo, en el caso mexicano, donde varios museos exhiben entre sus colecciones varias pinturas de Murillo (el Museo Soumaya y la colección de Juan Antonio Pérez Simón), la llegada de las mismas pudo producirse en época posterior a la virreinal, como señala Suárez Molina. Véase SUÁREZ MOLINA, María Teresa. “La pintura andaluza barroca en las colecciones mexicanas”, *Andalucía y América. Cultura Artística*. Granada, Atrio, 2009, pág. 44.

³⁶ JIJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto. “Arte quiteño”. Conferencia pronunciada en la sala capitular de San Agustín, en junio 1949, con motivo del II Congreso Eucarístico Nacional, *Jacinto Jijón y Caamaño*. Colección de textos recopilados por J. Tobar Donoso, Quito, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960, págs. 457-458.

³⁷ PÉREZ CONCHA, Jorge. “Miguel de Santiago”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. XXII. Enero-Junio de 1942. Litografía e Imprenta Romero, Quito, 1942, pág. 84.

³⁸ PIZANO DE ORTIZ, Sophy. “El arte colonial en Quito”, *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, nº 8, Tomo III, Enero-Junio de 1949, pág. 133.

³⁹ Estas atribuciones son las que ya había publicado Solá. Véase SOLÁ, Miguel. *Historia del Arte hispanoamericano. Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes menores en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1958 (2ª edición, 1ª edición de 1935).

Murillo pinturas que, además de ofrecer una calidad más que deficiente, no eran ni sevillanas. Es lo que sucedía con una *Virgen del Carmen entregando el escapulario a San Simón Stock*, obra anónima del siglo XIX de procedencia ecuatoriana, que pertenecía a la colección Filanbanco y que Moreno Proaño pensaba salida del taller de Murillo, pues no desmerecía de la paleta del sevillano⁴⁰. Junto con esta atribución podríamos citar las que el padre mercedario Proaño adjudicaba a Zurbarán –dos pinturas de San Pedro Nolasco- y a Ribalta –*La adoración de San Juan Bautista a Nuestro Señor Jesucristo*- en el convento de La Merced, espurias como la anterior⁴¹.

Además de estas supuestas pinturas de Murillo y de otros pintores de escuela sevillana, en Quito se custodian varias copias, muy tardías y de escasa calidad, trabajadas seguramente por artistas locales. Varias se conservan en el Museo Alberto Mena Caamaño del Centro Cultural Metropolitano: *San Francisco abrazando al Crucificado* –copia de la obra homónima del Museo de Bellas Artes de Sevilla-, *Inmaculada* –interpretación muy adocenada de la *Inmaculada de Soult* del Museo del Prado⁴², de la que hemos localizado otras dos copias en Quito que abordamos más adelante-, *Buen Pastor Niño* –basado en el cuadro del Museo del Prado, y probablemente la de menor valor artístico de todas estas pinturas-, un detalle de *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres* –reproducción del lienzo del Museo de Bellas Artes de Sevilla-, que representa al niño llevando a su madre un óbolo⁴³, más alguna interpretación sobre marfil –*Los Niños de la concha*, basada en el óleo del Museo del Prado-, cuyo mayor interés recae en el soporte y el marco antes que en la destreza del artista. Las tonalidades de estas copias –de muy deficiente factura casi todas-, aunque tratan de asemejarse algo a la paleta original, no consiguen en ningún caso la riqueza cromática de los lienzos de Murillo. Y ello es porque probablemente estarán realizadas a partir de las ilustraciones de alguna de las múltiples biografías dedicadas al artista sevillano, o bien utilizando como modelo reproducciones sueltas, con entonaciones a veces muy alejadas de la realidad. De entre estas pinturas, la más destacable es la que representa a *San*

⁴⁰ MORENO PROAÑO, Agustín. *Tesoros artísticos*. Guayaquil-Quito, Filanbanco, 1983, pág. 148. De hecho, en el comentario dedicado a este lienzo, terminaba preguntándose si se podría llegar a comprobar esta sospecha.

Junto con esta supuesta pintura de Murillo, la colección conservaba otra que le parecía salida del taller de Zurbarán: una *Santa Lucía* que, aunque probablemente pintada con anterioridad a ese siglo, muestra la misma mala calidad de factura. Véase MORENO PROAÑO, Agustín. *Tesoros artísticos...*, op. cit., pág. 226.

⁴¹ PROAÑO, Luis Octavio. *El arte en la Merced de Quito*. Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1969, págs. 71 y 130.

⁴² En este caso, el copista quiteño ha prescindido del sinnúmero de angelotes que rodeaban a la Virgen, y ha cambiado la tonalidad del fondo nuboso. En cuanto a la expresión de María, ha cambiado, como también lo han hecho los pliegues del manto y la túnica, sustituidos aquí por unos menos sutiles.

⁴³ Este cuadro no sólo interesó a algún artista quiteño, sino que a mediados del siglo XIX también impresionó al viajero colombiano José María Samper Agudelo, que lo menciona expresamente tras visitar el Museo de pintura de Sevilla, centrándose en la figura del mendigo. Véase SAMPER, José María. *Viajes de un colombiano en Europa...*, op. cit., pág.436.

Francisco abrazando al Crucificado (Figura 2), de correcto dibujo y entonación más cercana al original que el resto de obras conservadas en este museo.



Fig. 2. Detalle de *San Francisco abrazando al Crucificado*, copia de Bartolomé Esteban Murillo. Museo Alberto Mena Caamaño, Centro Cultural Metropolitano, Quito. Anónimo, S. XIX.

Además de estas obras, otras realizadas en la misma época y localizadas en iglesias, museos y colecciones quiteñas permiten hacerse una idea del aprecio que por la pintura de Murillo se tenía en la capital de Ecuador. En primer lugar cabe destacar, por su tamaño y esmerada factura, la *Inmaculada* de la Catedral (Figura 3). Situada en el muro exterior del presbiterio, en el lado del Evangelio, y junto a dos pinturas barrocas de escuela quiteña, el ejemplar es una copia de la *Inmaculada de Soult*, que conserva el Museo del Prado. A pesar de la fidelidad al original, varían un tanto la expresión de la Virgen y el colorido de los paños de los angelotes de la zona inferior. El ejemplar de la Casa Museo María Augusta Urrutia es asimismo copia de la *Inmaculada de Soult*, aunque en este caso de medio cuerpo. Por su parte, la *Inmaculada* del Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, también de gran formato aunque de menor interés artístico, es copia de la *Inmaculada de El Escorial*, que custodia también el Museo del Prado. Respecto a su modelo, se han modificado los angelitos de la zona inferior izquierda, y se han añadido unos querubines a la izquierda de la Virgen, prescindiendo el copista local de los que aparecían en la zona superior. A estas copias podemos sumar otras como el *San Antonio con el Niño* que se conserva en la reserva del Museo de Arte Colonial⁴⁴, copia de la obra del Museo de Berlín que fue destruida en la Guerra, y que había incluido en su libro el obispo González Suárez,

⁴⁴ Número de inventario AC.1076.

y también el *Buen Pastor Niño* de colección particular quiteña, de escaso mérito artístico aunque no tan desafortunado como el del Museo Alberto Mena Caamaño, que citamos más arriba.



Fig. 3. *Inmaculada*, copia de Bartolomé Esteban Murillo. Catedral, Quito. Anónimo, S. XIX.

Murillo como referente para el arte barroco ecuatoriano: el caso de Miguel de Santiago

Hasta ahora hemos tratado sobre la imagen que del arte de Murillo tenían los viajeros hispanoamericanos. Pero es que también existieron desde el siglo XIX –y más concretamente desde la segunda mitad– algunos autores que trataron de relacionar su obra con la de artistas americanos. El padre Cappa, a fines de dicha centuria, decía literalmente que Murillo inundaba la América española de sus obras, eso sí, no tan perfectas como las que lograría después⁴⁵. Medio siglo después, se continuaba relatando esta historia en Quito incluso por investigadores tan autorizados como José Gabriel Navarro y Jorge Pérez Concha, quien citaba al anterior⁴⁶. Por su parte, y desde España, el Marqués de Lozoya dejaba constancia de las atribuciones de algunas pinturas de Velázquez, Murillo y Zurbarán en conventos quiteños, aunque con buen tino le

⁴⁵ CAPP, Ricardo. *Estudios críticos acerca de la dominación española en América. Parte cuarta. Bellas Artes. Pintura, escultura, música y grabados*. Madrid, Librería Católica de Gregorio del Amo, 1895, págs. 18-19. De la mano del pintor sevillano señalaba una Concepción y un San José en el Palacio arzobispal de Bogotá, pág. 259.

Una década antes, el español Luis Alfonso valoraba esa condición de Murillo como pintor religioso que conmovía el corazón. Véase ALFONSO, Luis. *Murillo...*, op. cit., pág. VIII.

⁴⁶ PÉREZ CONCHA, Jorge. “Miguel de Santiago”..., op. cit., pág. 84.

parecían harto dudosas⁴⁷. No ocurría lo mismo con el franciscano ecuatoriano Benjamín Gento Sanz, que no dudaba en señalar de forma general que en Quito había pinturas de Murillo, además de Velázquez, Zurbarán y artistas italianos de primerísima fila⁴⁸. Incluso en los años 80' del siglo XX se seguía escribiendo sobre la común llegada a Quito de pinturas de los grandes maestros, como Tiziano, Rembrandt y Zurbarán, entre otros⁴⁹. Junto con las filiaciones estilísticas de la pintura quiteña con la sevillana, existen en la historiografía quiteña no pocas destinadas a hermanar profundamente la arquitectura, la escultura y el retablo⁵⁰. En relación a la pintura, también se sacaron parecidos entre pintores quiteños y sevillanos del siglo XVII, como veía Gento Sanz en el pintor Calisto, al que “cualquiera le tomara por un discípulo aventajado de Zurbarán en la tonalidad del colorido tenebrista”⁵¹. Este desconocido artista es el autor de las santas del pórtico de la iglesia, que Gento Sanz leyó mal, pues interpretó la fecha de ejecución como 1768 cuando realmente es 1649⁵².

Parece que la “dulzura místicamente cautivadora de Murillo”, tal como afirmaba el propio Gento Sanz al compararlo con Zurbarán y situarlo en un nivel superior junto con Velázquez y El Greco⁵³, debió de ser uno de los atractivos principales para los americanos, así como la vía de enlace con la pintura quiteña⁵⁴.

Y si Murillo se situaba en la cúspide de la pintura barroca, allí tendría que encontrarse necesariamente con Miguel de Santiago, máxima gloria pictórica que dio a la luz la Real Audiencia de Quito. Por lo tanto, era obligado que antes o después surgieran las comparaciones entre ambos artistas. En el momento de comenzar a construir la fortuna crítica de Miguel de Santiago, las referencias a Murillo aún no están presentes. Más allá de los comentarios sobre su figura aparecidos en el siglo XVIII –vertidos por el español Antonio de Ulloa, y por los ecuatorianos Eugenio Espejo y Juan de Velasco, básicamente-, interesa analizar los textos dados a la imprenta desde el siglo XIX, y concretamente en época de la naciente República. El 31 de

⁴⁷ CONTRERAS, Juan de, Marqués de Lozoya. *Historia del Arte Hispánico*, Tomo IV. Barcelona, Salvat Editores, S. A., 1945, págs. 300-301. El fragmento también está citado en Páez, J. Roberto. “Contestación al discurso de ingreso en la Academia Nacional de Historia del muy reverendo padre maestro fray José María Vargas”, *Miguel de Santiago y su pintura*. Quito, Editorial Santo Domingo, 1957, pág. 54.

⁴⁸ GENTO SANZ, Benjamín. *Guía del turista en la iglesia y convento de San Francisco de Quito*. Quito, Imp. Americana, 1940, pág. 58.

⁴⁹ MORENO PROAÑO, Agustín. *Tesoros artísticos...*, op. cit., pág. 40.

⁵⁰ En el caso del retablo, encontramos citas como la de Gento Sanz, quien al tratar de los de la capilla de Santa Marta del convento de San Francisco veía un ejemplar del más puro estilo de Churriguera en el lateral de la derecha. Véase GENTO SANZ, Benjamín. *Guía del turista...*, op. cit., pág. 28. La misma idea sigue el franciscano cuando trata de identificar al padre Carlos como “el Martínez Montañés quiteño” (pág. 39), o el Alonso Cano o incluso el Fidias de la Escultura americana a Caspicara (pág. 40). Incluso llega a comparar su *Virgen del Carmen* con el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 57.

⁵² *Ibidem*, pág. 61.

⁵³ GENTO SANZ, Benjamín. *Guía del turista...*, op. cit., págs. 74-75.

⁵⁴ Pero no sólo con la pintura, pues Navarro también enlazaba esa sensibilidad de las Inmaculadas de Murillo con el misticismo del pueblo quiteño, como señalamos más adelante.

enero de 1852 se celebraba el Acto de Inauguración de la Escuela Democrática Miguel de Santiago, cuya *Acta* editó la Imprenta del Gobierno, en Quito. En el acto se pronunciaron varios discursos, algunos a cargo de artistas y otros de políticos. Pero en las distintas intervenciones no hay referencias a España ni a su arte. Rembrandt, Ruysdael, Miguel Ángel y Rafael son en estos momentos el espejo en el que mirarse. Hay que tener en cuenta que Ecuador se había independizado sólo treinta años antes, y quizás era pronto para animarse a tender lazos culturales y reconocer deudas artísticas con la Madre Patria. Habrá que esperar todavía unos años para ello.

Pero no será mucho más tarde, pues en la siguiente década ve la luz un artículo del escritor y pintor ecuatoriano Juan León Mera dedicado a Miguel de Santiago, dentro de la serie sobre *Ecuadorianos ilustres* aparecida en el periódico *El Iris*⁵⁵. Aquí ya se alude a Murillo, junto con otros primeros espadas de la pintura moderna como Rafael, Miguel Ángel, Velázquez, Van Dyck y Poussin, entre otros, para señalar que a pesar de lo lejano y escondido de estas tierras, una pléyade de artistas locales podía siquiera dar una muestra cabal de lo que podía ofrecer la pintura quiteña. Pero no pasa de ahí, y ello es debido quizás a su idea romántica del genio sin maestro, que “aparece repentinamente en el mundo” y deviene en creación magnífica de la naturaleza, su sola “madre, maestra, guía i todo”⁵⁶.

Es curioso que Mera cuenta que un fragmento del lienzo de *La Regla* fue robado en 1857, y restituido tiempo después⁵⁷. Al parecer, sería un forastero comerciante de pinturas el ideólogo del robo. Esta historia tiene puntos de contacto con la del robo del San Antonio de Murillo, pero en este caso no es una adaptación de las oídas por los viajeros ecuatorianos a su vuelta a la patria, pues antecede en varios lustros al famoso episodio. Uno y otro pintor sufrieron la codicia de los ladrones, lo que sería otro punto en común.

En la siguiente década ya se establece la conexión entre Murillo y Miguel de Santiago, gracias a la figura de Pedro Fermín Cevallos. La falta de investigación en archivos, apreciable en el campo de los estudios sobre la pintura quiteña durante el periodo que estudiamos en este trabajo, llevó a que existiesen unas grandes lagunas en el conocimiento de la realidad social y cultural en la que se desempeñaron los artistas locales. Estas carencias eran aún más evidentes en las décadas anteriores al florecimiento de la figura de Miguel de Santiago, para quien no se había podido encontrar un maestro creíble entre la escasa nómina de los conocidos en Quito. Por ello se llegó a las conjeturas más diversas, tratando de hacerlo discípulo de artistas con los que apenas llegó a coincidir por edad o incluso, peor aún, de artistas españoles. Y aquí es donde aparece Murillo. En los albores del siglo XX, el obispo de Quito, Federico González Suárez, llegó a

⁵⁵ MERA, Juan León. “Miguel de Santiago”, *El Iris*, Quito, entrega 9, 20 de noviembre de 1861, págs. 141-147.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 141.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 146.

considerar a Miguel de Santiago no como un artista quiteño, sino como un español que estudió con Murillo y luego vino a Quito⁵⁸. Pero la documentación encontrada en archivos quiteños no revela un origen español, sino quiteño, ni mucho menos una más que improbable marcha a territorio peninsular para formarse con el sevillano. No obstante, incluso a mediados del siglo XX se especulaba con un posible viaje de juventud de Miguel de Santiago a España en pos de la consecución de su maestría pictórica⁵⁹. Uno de los primeros autores que observó la influencia que la pintura de Murillo ejerció sobre la obra de Miguel de Santiago fue el historiador quiteño Pedro Fermín Cevallos (1812-1893). En su *Resumen de la Historia de Ecuador* (1870) citaba esta filiación, señalando que “la reputación de su escuela” –refiriéndose a la de Miguel de Santiago–, procede “a juicio de los entendidos –que ni Cevallos especifica ni acertamos a saber quiénes serían– de la del español Murillo”. No obstante, no especificaba mucho más, salvo que tras esta escuela surgió una época de “gongorismo artístico”⁶⁰. El político y escritor Pablo Herrera, en un artículo aparecido en 1890, encontraba algunos rasgos de semejanza entre ambos maestros⁶¹. Esta filiación sería secundada en 1895 por Cappa⁶².

En el tomo VII de su *Historia del Ecuador*, dedicado a la cultura en la época virreinal quiteña, González Suárez llega a afirmar que “la escuela llamada en Quito de Miguel de Santiago es una escuela no original ni quiteña, sino sevillana: colorido, dibujo, distribución de las tintas y hasta la elección de los asuntos son de la famosa escuela sevillana”⁶³. Es decir, que el prelado está parafraseando a Cevallos. Pero da un paso adelante, y se permite señalar algunas características en las que coincidirían los artistas, pues la admiración que desde Quito sentía Santiago por Murillo le había llevado a tratar de imitar su estilo y manera. Además, se ponía de relieve el parecido entre ambos pintores sobre todo en las mejores obras del quiteño, en las que parecía “como si el pincel del mismo Murillo hubiese dado esos toques diestros”⁶⁴. La misma idea defendía el padre jesuita

⁵⁸ GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Historia General de la República del Ecuador. Tomo VII: La Colonia o Ecuador durante el Gobierno de los Reyes de España, V (1534-1800)*. Quito, Imprenta del Clero, 1903, págs. 137-138. Asimismo, el prelado ecuatoriano pensó en la posible procedencia española de su discípulo, Goríbar.

⁵⁹ LA ORDEN MIRACLE, Ernesto. *Elogio de Quito*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1950, pág. 52.

⁶⁰ CEVALLOS, Pedro Fermín. *Pedro Fermín Cevallos. Selecciones de «Resumen de la Historia de Ecuador*. México, Editorial J. M. Cajica, 1960, pág. 212. Según Fernández-Salvador, es en este texto donde se encuentra una de las primeras aseveraciones sobre la existencia de una escuela de arte quiteño. Véase FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen. “Historia del Arte Colonial Quiteño. Un aporte historiográfico”, *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito, FONSAL, 2007, pág. 22. En los años 40’ del siglo XX, Alfredo Flores Caamaño repetía las palabras de Cevallos. Véase FLORES Y CAAMAÑO, Alfredo. *El artista don Manuel Samaniego y Jaramillo fue quiteño y escultor, a la vez que pintor*. Quito, 1944, pág. 17.

⁶¹ HERRERA, Pablo. “Miguel de Santiago”, *La Ilustración Ecuatoriana*, N. 1 al N. 16, Tomo I. Banco Central del Ecuador, Quito, 1988, pág. 90.

⁶² CAPP, Ricardo. *Estudios críticos acerca de la dominación española en América...*, op. cit., pág. 46.

⁶³ GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Historia General de la República del Ecuador...*, op. cit., págs. 135-136.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 136.

Ricardo Cappa, quien pensaba que las semejanzas entre Murillo y Santiago se notarían en el gusto y el estilo. Concretamente, las características que señalaba eran el dibujo correcto, buen colorido, modelado prolijo y expresión admirable⁶⁵.

En los años 30' del siglo XX se siguen buscando similitudes entre los dos pintores. José Le Gouhir y Rodas alababa la figura de Miguel de Santiago como la de mayor valor artístico, “aun cuando en muchos de sus cuadros se observan visibles huellas y aun imitaciones del gran Murillo, a quien se preciaba de seguir y con quien llegó a rivalizar en algunas de sus producciones”⁶⁶. Por lo tanto, la supuesta cercanía estilística con el maestro sevillano no impediría que con él rivalizase por momentos el arte del quiteño. Más laxo se mantendría en sus comentarios Jesús Vaquero Dávila, académico ecuatoriano que en un artículo sobre el arte quiteño virreinal apuntaba el parentesco entre las escuelas quiteña –a la cabeza de la cual situaba a Miguel de Santiago- y sevillana, sin entrar en más detalles⁶⁷.

A mediados de siglo surgen voces que negaban el hipotético viaje de estudios a España, pregonado por autores anteriores, donde recibiría lecciones no sólo de Murillo, sino también de Ribera, Velázquez y Zurbarán. Es el caso del padre agustino Enrique Terán, muy crítico en este sentido⁶⁸.

Desde luego, el interés por traer a colación a Murillo cada vez que se escribía sobre Miguel de Santiago obedecía a una necesidad de equiparar al pintor quiteño con lo más granado del barroco peninsular –aunque Murillo fuese de una generación anterior a Santiago-. El tema más apetecible para estas comparaciones era, obviamente, el de la Inmaculada, en el que ambos pintores eran maestros, y que conoció una enorme demanda en las sociedades sevillana y quiteña del momento. José Gabriel Navarro, al tratar de la escultura quiteña, veía en las Inmaculadas pictóricas españolas –entre las que cita las de Murillo, por supuesto, pero también las de Ribera o Palomino- el referente más cercano para las tallas quiteñas, pues el “misticismo” del pueblo ecuatoriano se avendría mejor con su estética que con el “frío hieratismo” del que hacían gala la esculturas españolas de este tema⁶⁹. De este modo, “los ojos levantados en alto, las manos juntas,

⁶⁵ CAPP, Ricardo. *Estudios críticos acerca de la dominación española en América...*, op. cit., pág. 46.

⁶⁶ LE GOUHIR Y RODAS, José. *Glorias Ecuatorianas*. Quito, “La Prensa Católica”, 1935, pág. 62.

⁶⁷ VAQUERO DÁVILA, Jesús. “El Arte de la época de la Colonia.- Gorívar y otros artistas”, *Anales del Archivo Nacional de Historia y Museo Único*. Talleres Gráficos del Ministerio de Educación, Quito, 1939, pág. 250.

⁶⁸ TERÁN, Enrique. *Guía explicativa de la Pinacoteca de Cuadros Artísticos y Coloniales del Convento de San Agustín, precedida de las Biografías del P. Basilio de Ribera y Miguel de Santiago*. Quito, Imprenta “Bona Spes”.-San Agustín, 1950, pág. 15. En este texto, el autor agustino situaba erróneamente a Murillo en fechas de un siglo antes. Por su parte, Ernesto La Orden Miracle veía en los lienzos de Miguel de Santiago ciertos efectos que le recordaban a Velázquez, Zurbarán, El Greco y Goya. Véase LA ORDEN MIRACLE, Ernesto. *Elogio de Quito...*, op. cit, pág. 53.

⁶⁹ NAVARRO, José Gabriel. “La Inmaculada y el Niño en el arte de Quito”, *Vida Española*, nº 9, 1947.

los cabellos esparcidos y los angelitos voltejeando alrededor” apreciables en la imaginería quiteña tendrían resabios pictóricos españoles y, sobre todo, sevillanos.



Fig. 4. *Inmaculada Eucarística*. Museo Fray Pedro Gocial, Convento de San Francisco, Quito. Miguel de Santiago, tercer tercio del S. XVII.

Aunque nadie discute la maestría del artista andaluz a la hora de tratar el tema, desde la historiografía ecuatoriana, incluso bien entrado el siglo XX, se incidía en la superioridad de Santiago en la representación de la Inmaculada. El padre Vargas defendía que mientras Rafael y Murillo repetían con ligeras variantes los modelos de sus Inmaculadas o Vírgenes, para Miguel de Santiago “la visión de la Inmaculada tuvo siempre matices de novedad”⁷⁰. Así, la *Inmaculada Eucarística* del convento de San Francisco no sólo se equipararía técnicamente a las de Murillo, sino que las superaría en expresión teológica (Figuras 4 y 5)⁷¹. Veinte años más tarde seguía reafirmando esta idea, pues opinaba que una vez que el sevillano encontró una forma de representación satisfactoria, la repitió con insistencia, algo que no haría Miguel de Santiago⁷². Eso sí, también hubo autores americanos que entendían que la aproximación que intentaron los pintores quiteños –y no sólo Miguel de Santiago- a los maestros españoles no fue conseguida

⁷⁰ VARGAS, José María. *Los Maestros del Arte Ecuatoriano*. Quito, Inst. Municipal de Cultura, 1955, pág. 58.

⁷¹ VARGAS, José María. “El Arte Quiteño al servicio de la Religión y la Cultura. Discurso pronunciado en la Academia de clausura de la Exposición de Arte Religioso Quiteño, con motivo del II Congreso Eucarístico Nacional (20 de junio de 1949)”, *El Arte Quiteño en los Siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito, Litografía e imprenta Romero, 1949, pág. 208.

⁷² CRESPO TORAL, Hernán y VARGAS, José María (coords.). *Historia del arte ecuatoriano*, tomo 2. Quito, Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., 1977, pág. 166.

completamente⁷³. Borja buscaba la conexión entre artistas de la metrópoli y de los territorios quiteños en la concepción de la pintura como acto de fe e incluso de elocuente predicación de terror para el provecho de la salvación.

Incluso décadas después de González Suárez se cimentaba esta supuesta influencia en el hecho de que a Quito hubiesen llegado obras de la mano del propio Murillo.



Fig. 5. *Inmaculada “la Colosal”*. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1650.

Junto con las Inmaculadas, el otro gran tema cuyas reminiscencias murillescas resultaban sugerentes para los historiadores ecuatorianos era el de los ángeles. En su discurso de ingreso como miembro de número de la Academia Nacional de Historia, que dio en 1957, el padre Vargas advertía el parecido en las “gavillas de chicuelos traviesos que exhiben su desnudez inocente como en las Inmaculadas de Murillo” (Figuras 6 y 7), mientras que los ángeles elegantemente vestidos le recordaban a los del Renacimiento italiano⁷⁴. Ahora bien, cuando quiere hermanar a Miguel de Santiago con las grandes figuras, cita a Miguel Angel, Van Dyck, “el suegro de Velásquez” y Rubens y sus grabadores⁷⁵.

⁷³ BARATA, Mario. “Épocas y estilos”, *América Latina en sus artes*. México, Siglo XXI editores, S. A., 1974, pág. 137, y BORJA, Luis Felipe. “Algo sobre arte quiteño”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. XIII. Quito, Escuela Tipográfica Salesiana, 1936, pág. 61, quien menciona concretamente a Morales, Rivera, Zurbarán, Velázquez, Murillo y Goya, “que tuvieron algo como una ciencia profunda de los coloridos”.

⁷⁴ VARGAS, José María. *Miguel de Santiago y su pintura*. Discurso de ingreso como miembro de Número en la Academia Nacional de Historia. Quito, Editorial Santo Domingo, 1957, pág. 39.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 42.



Fig. 6. Detalles de la *Doctrina cristiana*. Museo Fray Pedro Gocial, Convento de San Francisco. Miguel de Santiago, ca. 1670.



Fig. 7. *Inmaculada de Sault*. Museo del Prado, Madrid. Bartolomé Esteban Murillo, 1678.

Aún podemos señalar otras supuestas filiaciones con Murillo de la pintura quiteña del siglo XVII, rastreando estas publicaciones ecuatorianas. En 1940, Gento Sanz veía una “reminiscencia opaca, del afamado Murillo”, en el San Francisco abrazando al Crucificado del convento seráfico quiteño⁷⁶. También se señalaba la Inmaculada del tríptico del claustro superior como obra que estaría a la altura de Murillo, Roelas, Ribera o Antolínez, y la identifica como obra española o quizás italiana⁷⁷.

Por estos mismos años, y desde España, también se buscaban relaciones entre la pintura barroca quiteña y Murillo. Por ejemplo, el profesor Marco Dorta destacaba la inspiración que la famosa *Visión de San Antonio* del artista sevillano en la Catedral de Sevilla en la obra homónima atribuida a Miguel de Santiago o a su hija Isabel⁷⁸. La figura del santo es prácticamente igual, pues ambas provienen de un grabado común, aunque realmente no hay inspiración directa en el cuadro de Murillo, del que el pintor quiteño probablemente no tendría noticias.

Este afán por presentar a Murillo como espejo en el que se miraba la pintura virreinal, como fuente de la que bebían artistas locales y como referente en el que compararse, no fue exclusivo de la historiografía quiteña. En un trabajo aparecido hace pocos años, Mues Orts analizaba los textos que en México consideraban la influencia del sevillano sobre los pintores mexicanos, especialmente sobre los del siglo XVIII⁷⁹. Y ello también desde el momento fundacional de la historiografía artística mexicana, que lo tomará como punto de referencia. Por ejemplo, José Bernardo Couto señalaba hacia 1860 una posible influencia decisiva de la obra de Murillo en la de Juan Rodríguez Juárez, quien ante la contemplación de cierta pintura del sevillano modificaría su estilo. A diferencia de lo que sucedió en el caso quiteño, autores mexicanos como Toussaint señalaban la perniciosa influencia de Murillo que en ocasiones se ejerció en la pintura mexicana del siglo XVIII⁸⁰.

Curiosamente, González Suárez señala que para el caso quiteño, el principal referente del siglo XVIII no sería Murillo –como sería para los historiadores mexicanos analizados por Mues Orts-, sino Rafael. Es decir, habría un viraje hacia Italia ejemplificado en los *Profetas* atribuidos a Goríbar. Aquí se puede entender que acierta en la influencia italiana, a través de las estampas, aunque tampoco hay que desechar similitudes con España, como ponía de manifiesto Marco Dorta al relacionar las pinturas de la iglesia jesuita de Quito con la producción de algún “pintor español

⁷⁶ GENTO SANZ, Benjamín. *Guía del turista...*, op. cit., pág. 64. También veía remembranzas de Murillo en otra pintura quiteña, el San Antonio que colgaba en el claustro oriental, pág. 69.

⁷⁷ GENTO SANZ, Benjamín. *Guía del turista...*, op. cit., págs. 68-69.

⁷⁸ MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas. Ars Hispaniae*, Vol. XXI. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1973, pág. 365.

⁷⁹ MUES ORTS, Paula. “De Murillo al *murillismo* o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana”, *Andalucía en América. Cultura y Patrimonio*. Granada, Atrio, 2012, págs. 47-72.

⁸⁰ *Ibidem*, pág. 52.

de escuela castellana, del círculo de los maestros que trabajaron en el reino de Murcia en el tercer cuarto del siglo XVII”⁸¹. El parecer del obispo quiteño era recogido medio siglo después por Pío Jaramillo Alvarado en su “Juicio crítico sobre los Profetas de Goríbar”, señalando el cambio de influencias de Murillo a Rafael entre los siglos XVII y XVIII⁸². Cuarenta años después, Alfredo Flores Caamaño volvía a la figura de Rafael al tratar la del quiteño Manuel Samaniego, aunque en este caso en compañía de Miguel Ángel, Van Dyck y Goya, por tener estos artistas aventuras amorosas con mujeres fuera del matrimonio⁸³. Como se podrá entender, esto tiene muy poca relación con el arte.

Conclusión

Nos hemos preguntado si durante la época virreinal había llegado a Quito obra de Bartolomé Esteban Murillo. Aunque ni llegaron pinturas del propio Murillo ni de su obrador, ni viajaron a España pintores locales a formarse con él, sin embargo la figura del artista sevillano sobrevuela la literatura ecuatoriana de viajes y la historiografía artística producida en el país, prácticamente desde los años centrales del siglo XIX hasta bien entrada la segunda mitad del siguiente. A pesar de no suscitar la gran cantidad de publicaciones que vieron la luz en Europa y Estados Unidos, en las Repúblicas surgidas de los virreinos americanos sí que se tuvo en cuenta su obra entre las más reconocidas de la Edad de Oro de la pintura española.

En relación a la influencia que el pintor sevillano del siglo XVII pudo ejercer sobre algunos pintores quiteños de su época, podemos deducir dos conclusiones. En primer lugar, que las relaciones artísticas y comerciales entre Sevilla y Quito –comprobables durante la época virreinal-, fueron en parte las causas de la continua alusión al sevillano como posible modelo. Y en segundo lugar, y principalmente, que esta relación se establece por la voluntad de hermanar el arte quiteño con el gran arte procedente de la metrópolis. Tener como referente directo a este artista, ampliamente aplaudido por la crítica europea desde hacía décadas, aseguraba al Ecuador que sus glorias patrias refulgiesen a gran potencia en el marco de la pintura virreinal. De esta manera, Murillo legitimaba a Miguel de Santiago.

⁸¹ MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas...*, op. cit., pág. 365.

⁸² Jaramillo Alvarado, Pío. *Los Profetas de Goríbar*. Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1950, pág. 54.

⁸³ FLORES Y CAAMAÑO, Alfredo. *El artista don Manuel Samaniego y Jaramillo...*, op. cit., pág. 4.

ESTRUCTURA Y ORNAMENTACIÓN. YESERÍAS SEVILLANAS DEL SIGLO XVII

Alfredo J. Morales Martínez, Universidad de Sevilla

A pesar del extraordinario protagonismo que tienen las yeserías en la arquitectura sevillana del siglo XVII no se le ha prestado a su estudio la atención que merecen. Contrasta tal situación con el interés que han despertado las labores ornamentales en yeso de los edificios hispanomusulmanes, mudéjares, renacentistas e incluso del siglo XVIII. De hecho, aún se carece de un estudio que, aun teniendo en cuenta sus posibles limitaciones, ofrezca una visión general sobre el fenómeno de las yeserías en la arquitectura sevillana del seiscientos¹. No obstante debe señalarse que por fortuna existe un reciente estudio realizado por Arenillas, que ha venido a subsanar en parte tal carencia, pues en el mismo se analizan los edificios sevillanos del segundo tercio del siglo XVII. En dicho estudio se ofrecen importantes datos inéditos y se analizan con rigor numerosos edificios, fundamentalmente conventuales, convirtiéndose en una aportación de relevancia para el conocimiento de las yeserías sevillanas del seiscientos, en su tránsito del clasicismo al barroco². Con anterioridad habían ido publicándose una serie de monografías sobre algunos de los arquitectos más destacados del siglo y sobre varios de los edificios más representativos de la ciudad. No obstante en ellas el fenómeno de las yeserías se había tratado de forma marginal o como complemento de los análisis arquitectónicos o de los programas de renovación estética emprendidos en edificios preexistentes. A todos ellos hay que agregar el estudio que publiqué hace ya cuatro años sobre la presencia de yeserías en la arquitectura sevillana de los siglos XVII y XVIII, que por el momento es el único trabajo monográfico sobre el tema³. Dicho texto, junto a nuevas reflexiones sobre el uso de las yeserías en la arquitectura sevillana del Seiscientos, son la base del presente trabajo.

En la arquitectura sevillana del siglo XVII, el tradicionalismo tipológico y la simplicidad tectónica contrastan con el cuidadoso tratamiento de las superficies, lográndose con ello romper la monotonía y sugerir formulaciones novedosas. El muro se convierte en el soporte de la ordenación arquitectónica, enriquecida habitualmente por ornamentos. Incluso en los casos de

¹ La única obra existente, por su condición de catálogo de una exposición y la necesaria concreción de las aportaciones, no puede, necesariamente, profundizar en el tema que aquí se trata. VV.AA. *Sevilla en el siglo XVII*. Sevilla, 1983.

² ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla, 2005.

³ MORALES, Alfredo J. *La piel de la arquitectura. Yaserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla, 2010.

mayor sencillez estructural, como en las denominadas iglesias de cajón, los paramentos se convierten en campo de experimentación, aprovechando las posibilidades del muro plano y continuo, a veces solo interrumpido por los amplios nichos para alojar retablos. La articulación se produce mediante pilastras de escaso relieve, dejando amplias superficies libres, que se pueblan de placados geométricos, registros para cuadros, vanos fingidos o reales y extraordinarias ornamentaciones en yeso. Especial cuidado se pone en los templos conventuales en la organización del muro que divide el espacio público y el coro. En dicho paramento la puerta de la crátula y la de comunicación entre esos ámbitos, más las celosías o rejas y los tintinábulo, componen un conjunto que se organiza gracias a la presencia de las yeserías.

Éstas también se emplean en las bóvedas tabicadas de ladrillo, una nueva técnica constructiva que se generaliza en el área sevillana en la primera década del Seiscientos, mientras van perdiendo vigencia los abovedamientos pétreos y las armaduras de tradición mudéjar. La reducción de costos, las facilidades de manipulación del material y su cómoda adaptación a cualquier tipo de sección constructiva, harán que tal innovación se difunda con facilidad y que las distintas soluciones de bóvedas permanezcan inalterables a lo largo del tiempo, centrándose las novedades en las aportaciones ornamentales de las yeserías.

Son precisamente las labores en yeso las que compartimentan las superficies y crean un ritmo espacial fragmentado, que es consecuencia directa de la tradición decorativa renacentista. El mismo origen tiene el sentido volumétrico de algunos motivos ornamentales, cuya plasticidad viene a negar la realidad física del plano del muro. Es más, en ciertas ocasiones se pierde el equilibrio jerárquico entre ordenación arquitectónica y ornamentos en yeso, a favor de estos últimos, haciendo que aquella resulte difuminada, especialmente cuando las yeserías incorporan el color.

Del virtuosismo que se alcanza en algunos de los interiores monásticos que se renuevan al comenzar el Seiscientos es testimonio la iglesia conventual de Santa Clara, cuyas obras desarrolladas a partir de 1620 se deben a los arquitectos Miguel de Zumárraga y Juan de Oviedo y de la Bandera, diseñadores también del monumental pórtico de entrada, finalizado por Diego de Quesada en 1622⁴. De las yeserías que enriquecen la capilla mayor y ordenan los muros de la nave se ha comentado su fuerte dependencia de los modelos italianos, siendo evidente que los repertorios ornamentales debieron tomarse de estampas de ese origen. La sutil y plana articulación de los muros inferiores de la nave mediante recuadros, glifos y mútilos, tienen su contrapunto en la plasticidad de los registros que coronan los retablos, con sorprendentes bucráneos geometrizados y guirnalda de frutas. En la zona alta destacan los potentes enmarques de las ventanas y de los falsos huecos, con frontones curvos y rectos, alternando con voluminosas

⁴ De la intervención de Oviedo da cuenta PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, arquitecto e ingeniero*. Sevilla, 1977, pág. 63.

cartelas con las llagas franciscanas y escudos con la custodia alusiva a Santa Clara. La nave de este templo se cubre con una espléndida armadura de lazo. En el muro de los pies, además de las puertecillas de los extremos de cuidada composición, destaca la organización del muro con placados y tres potentes cartelas, de formato rectangular las extremas con los anagramas de Jesús y de María y oval la central portando las llagas franciscanas. El arco triunfal descansa sobre robustos pilares con ménsulas o glifos en sustitución de los capiteles, ofreciendo en la rosca una serie de ménsulas y ocupando la clave un querubín entre guirnaldas. Por encima y hasta alcanzar la altura de la techumbre se ha dispuesto una voluminosa cartela con el ostensorio de Santa Clara, más una inscripción dedicada al Santísimo Sacramento.



Fig. 1. *Niño-atlante*. Iglesia del Convento de Santa Clara, Sevilla. Alonso Álvarez, 1622.

En la capilla mayor la ornamentación de yesos se concentra en el enmarque de las ventanas, en las molduras del arquitrabe y en las dos figuras de niños que a modo de atlantes apean el arco que separa los tramos de bóveda (Fig. 1). De todas las labores de yesería solo se tienen noticias de la hechura de estos niños-atlantes por Alonso Álvarez, que debe ser el mismo artista jerezano Alonso Álvarez Albarrán que hizo los yesos de la escalera del sevillano convento de la Merced, actual Museo de Bellas Artes, también diseñados por Juan de Oviedo⁵. Aunque no haya constancia es posible que corresponda al mismo maestro escultor el resto de las labores de yeso del templo. De todas ellas solo fueron parcialmente doradas las del muro de los pies, arco

⁵ Las noticias de la renovación de la iglesia fueron publicadas por SANCHO CORBACHO, Heliodoro. “Contribución documental al estudio del Arte Sevillano”, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo II, Sevilla, 1928, págs. 314-317.

triumfal y capilla mayor, en donde además se pintaron también en oro roleos vegetales en los plementos de las bóvedas y en los enmarques de las ventanas. Estas labores fueron llevadas a cabo por los doradores Francisco Caraballo y Amaro Vázquez.

Otra iglesia conventual renovada en las primeras décadas del siglo XVII mediante el uso de las yeserías fue la de Santa Paula. Las obras formaron parte del proyecto general de actualización de las antiguas fábricas trazado por Diego López Bueno, por lo que debe atribuirse a este artista el diseño de los yesos⁶. Frente al carácter lineal, geométrico y a veces casi metálico de los motivos utilizados en el convento de franciscanas clarisas antes tratado, en estas yeserías del convento de las jerónimas se aprecian formas más evolucionadas, entre carnosas y cartilaginosas, que marcan el camino hacia las rotundas aportaciones de Alonso Cano. Los vanos de la nave aparecen organizados con fajeados y enmarcados por orejetas y guirnalda de frutas, motivo que se repite en la zona baja de los muros entre las hornacinas que alojan retablos, haciéndolos pender de querubines sobre placas recortadas, apareciendo también en los pilares que soportan el arco triunfal. En sus enjutas se han colocado tarjas con el escudo de la orden y una cabeza de querubín sobre la clave. El muro de los coros utiliza en el piso alto una serliana, enriquecida con labores en yeso de guirnalda y cartelas, en la que se alberga la celosía de madera. En la zona inferior destaca el enmarque de la reja con motivos cartilaginosos de amplio desarrollo y acusada plasticidad (Fig. 2). Solo las yeserías del arco triunfal aparecen hoy policromadas, aunque es posible que otros motivos del resto del templo también lo hubieran estado. Estos yesos debieron hacerse entre 1615 y 1620, estando documentado que tres años más tarde se le pagó a López Bueno la celosía del coro alto, siendo también en 1623 cuando Diego López de Arenas finalizó la espléndida armadura que cubre la nave⁷.

Los elementos del diseño arquitectónico que emplea la arquitectura sevillana del siglo XVII tienen su origen en el siglo precedente. Fueron las fuentes grabadas las que contribuyeron a difundir el repertorio de grutescos renacentistas y las evolucionadas formulaciones del manierismo internacional, periodo durante el que muchos temas ornamentales se hicieron inorgánicos y más abstractos. Al primero pertenecen las guirnalda, los acantos, las laureas, las ovas, las perlas y, especialmente, un variado conjunto de figuras humanas y de seres fantásticos que se combinaron con absoluta libertad⁸. El origen de los motivos de grutescos está en el arte

⁶ Véase PLEGUEZUELO, Alfonso. *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Sevilla, 1994, págs. 55-56.

⁷ Sobre esta excepcional obra de la carpintería de armar puede verse TOAJAS ROGER, M^a Ángeles. *Diego López de Arenas carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, 1989, págs. 126-132.

⁸ Aunque en desacuerdo con el nombre de grutescos, Benvenuto Cellini explica la razón de tal denominación: “Los modernos los han llamado “grutescos” porque los arqueólogos los encontraron en las cavernas subterráneas de Roma, cavernas que en la Antigüedad eran habitaciones, salones, estudios, etc. Los arqueólogos las descubrieron en estos lugares semejantes a cavernas por causa de la elevación del terreno que se ha producido desde la Antigüedad hasta ahora; en Roma, a estos lugares enterrados se les

clásico, concretamente en el romano, si bien la capacidad creativa de los artistas italianos, incrementada tras el descubrimiento de la Domus Aurea, hizo que paulatinamente fueran perdiendo su valor arqueológico, utilizándose las fuentes antiguas como mero pretexto para la creación de motivos nuevos y originales⁹.



Fig. 2. *Muro del coro*. Iglesia del Convento de Santa Paula, Sevilla. 1615-1620.

El repertorio manierista, que es la base de la decoración barroca, ha sido clasificado en grupos o variantes, destacándose que en Andalucía eran singularmente importantes los motivos de enrollamiento, en sus distintas posibilidades, si bien resultaba fácil encontrar llamativos ejemplos de arabescos, cartuchos o labores de incrustaciones¹⁰. Entre los motivos más empleados en las tarjas se encuentran los de cuero enrollado, cuyo uso fue impulsado por Rosso Fiorentino y Primaticcio en Fontainebleau y difundido gracias a los grabados de Fantuzzi y Boyvin, siendo muchos de ellos reelaborados por Peter Coeck van Aelst y Cornelis Floris¹¹. En Sevilla, el empleo de tales motivos se relaciona con otra de las artes tradicionales en la ciudad, la cerámica. En 1561

llama grutas y por eso el nombre de grutescos". CELLINI, Benvenuto. *Memorias y otros escritos*. Barcelona, 1959.

⁹ En torno al tema de los grutescos son obras de referencia DACOS, Nicole. *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des grotesques à la Renaissance*. Londres, 1969 y CHASTEL, André. *El Grutesco*. Madrid, 2000.

¹⁰ Este fenómeno fue puesto de relieve por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco", *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Actas del XXXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Tomo II, Granada, 1976, págs. 553-559.

¹¹ Para este aspecto y, en general, para todo lo concerniente al repertorio ornamental, véase MÜLLER PROFUMO, Luciana. *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600*. Madrid, 1985, pág. 286.

llega a la capital hispalense el flamenco Frans Andriés, hijo de Guido Andriés el introductor en Flandes de la técnica de la cerámica polícroma italiana, suscribiendo un contrato con el azulejero sevillano Roque Hernández en el que se obligaba a enseñarle dicha técnica, que en la capital hispalense ya había conocido un momento de esplendor a comienzos de siglo con Francisco Niculoso Pisano¹². A partir de esa fecha y junto con la técnica del azulejo pintado se difundieron por la ciudad las novedades ornamentales de su país, especialmente las relativas a los motivos de enrollamiento. Dicho repertorio de formas fue rápidamente asumido por los entalladores y yeseros sevillanos, produciéndose en el proceso de asimilación una dulcificación o reblandecimiento de los motivos. Estas nuevas formas cartilaginosas, eran más maleables y corpóreas, radicando precisamente en su plasticidad el extraordinario éxito que alcanzaron en poco tiempo.

Otra variante de los enrollamientos dio lugar al llamado estilo auricular, un lenguaje ornamental de raíz italo-flamenca que se empleó en detalles concretos, como son los escudos dispuestos en las pechinas o en las claves de las bóvedas, así como en ciertas labores desarrolladas en las enjutas o en los remates de los frontones. En Sevilla, corresponden a este tipo las yeserías del actual despacho parroquial de la iglesia de la Magdalena, antiguo Convento de San Pablo, y las de la iglesia de la Trinidad, que formó parte del desaparecido convento de los trinitarios. Las primeras se fechan entre 1624 y 1626 y su diseño ha sido atribuido a Francisco de Herrera el Viejo, considerándose que con ellas se inicia una segunda etapa en el campo de la proyección y ornamentación arquitectónicas del maestro sevillano¹³. La bóveda esquifada presenta un registro central circular en el que está pintado el Espíritu Santo, componiéndose el resto de la superficie con carácter simétrico. En los ángulos se han dispuesto unas grandes tarjas ovales cuyos enmarques responden al estilo auricular. Los distintos motivos aparecen perfilados en dorado. Las yeserías del antiguo convento de los trinitarios pudo haberlas trazado Andrés de Oviedo, quien con ellas modificaría los diseños originales elaborados por fray Miguel de Peñalosa, con el asesoramiento del arquitecto Miguel de Zumárraga en 1621¹⁴. Al estilo auricular corresponde la gran tarja coronada con el escudo de la orden y entre figuras de angelitos que ocupa la clave de la bóveda del crucero.

El estilo de bandas planas tiene un claro origen flamenco. Su uso en Sevilla se documenta ya a la llegada de Frans Adriens, si bien será en el Seiscientos cuando se generalice, procediéndose a sustituir su duro diseño y quebrado perfil por trazados curvilíneos, a la vez que se aumenta su volumen, dotándoseles ocasionalmente de una apariencia más vegetal. Se empleó especialmente en la ornamentación de bóvedas, como ocurre en la cabecera de la iglesia de Santa María de las

¹² Para más información sobre estos artistas véase PLEGUEZUELO, Alfonso. *Cerámicas de Triana. Colección Carranza*. Sevilla, 1996, págs. 89-90.

¹³ La atribución ha sido realizada por MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. *Francisco de Herrera "el Viejo"*. Sevilla, 1978, págs. 84-85.

¹⁴ Véase ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 147-151.

Nieves de Olivares, construía en 1637. Se desconoce el nombre de su tracista, si bien consta que las obras del templo fueron valoradas por Vermondo Resta, maestro mayor del Real Alcázar de Sevilla¹⁵.



Fig. 3 *Bóvedas de la nave*. Iglesia del Señor San José, Sevilla. 1629.

Algunas veces estos ornamentos, denominados en Sevilla como cartones recortados son una traslación al yeso de fórmulas ya experimentadas en la cantería. Así ocurre con la iglesia sevillana del Señor San José, que formó parte del convento de mercedarios descalzos, respecto al templo de la Merced de Sanlúcar de Barrameda, en la provincia de Cádiz. Para la primera dio algunas ideas fray Juan de Santa María, si bien su concepción definitiva y ornamentación se deben al arquitecto Diego Gómez, quien firmó el contrato de la obra en enero de 1629¹⁶. La segunda fue trazada por Alonso de Vandelvira en 1616, pero durante la construcción dirigida por Juan de Oviedo y de la Bandera se efectuaron algunos cambios, especialmente en los alzados, concluyéndose la obra en 1625¹⁷. Mientras la iglesia sevillana decora sus bóvedas con yeserías de cartones recortadas, la sanluqueña ofrece el mismo repertorio ornamental, pero labrado en cantería (Fig. 3). En otras ocasiones las bandas planas también sirvieron para revestir elementos

¹⁵ La presencia del arquitecto se explica por ser la iglesia dotación de don Gaspar de Guzmán, Conde-duque de Olivares, quien era alcaide del citado Alcázar. Véase MARÍN FIDALGO, Ana. *Vermondo Resta*. Sevilla, 1988, págs. 34 y 161-162.

¹⁶ La clarificación del proceso constructivo del templo se debe a ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 158-161.

¹⁷ Sobre este edificio puede verse MORALES, Alfredo J. "Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo en la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. 1981, Vol. XLVII.

arquitectónicos o paramentos completos, como en la iglesia de Santa María de la Mota de Marchena, edificio unido al palacio que los duques de Arcos tenían en la población, pudiendo datarse estas labores de yesería en los años centrales del Seiscientos y relacionarse con algunas de las empresas desarrolladas por el IV duque de Arcos, don Rodrigo Ponce de León¹⁸. También aparecen estos motivos sobre los muros laterales del presbiterio de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, cuya construcción se data en 1670¹⁹. En razón de su avanzada cronología se advierte una clara evolución en estos temas de cartones recortados hacia una estética más propiamente barroca.

Otro repertorio empleado en la ornamentación de los edificios de este momento es el denominado de incrustaciones, que parece arrancar del aparejo rústico al que Serlio incorporó puntas de diamante. En un proceso similar, aunque más amplio y complejo, el flamenco Hans Vredeman de Vries transformó la obra rústica y en general el uso del almohadillado asociado a los órdenes arquitectónicos mediante una geometrización de temas, sumando a las puntas de diamante y de clavos, formas hexagonales, romboidales y redondeadas, que adoptan la apariencia de joyas y piedras engastadas. El éxito de estos motivos en el ámbito sevillano debe relacionarse con la difusión de los tratados del citado autor flamenco, si bien es posible que el mobiliario de ese mismo origen que caracterizaba muchos interiores de la Sevilla de su tiempo pudiera también haber influir sobre los entalladores y creadores de yeserías para que se generalizara su uso. Tampoco puede olvidarse la posible influencia de la platería sevillana de la época, especialmente de las creaciones de los plateros Francisco Merino y Francisco de Alfaro, quienes adornan sus piezas con diferentes motivos geométricos que ocasionalmente se convierten en piedras engastadas o en botones de esmalte. La relación entre estos motivos y los que se emplean en la arquitectura es evidente en la decoración de yeserías de la bóveda del presbiterio de la iglesia de San José del Carmen, obra de hacia 1603 relacionada con Vermondo Resta.

Debido a su plasticidad estos motivos fueron idóneos para aparecer aislados, con objeto de crear hitos ornamentales sobre los muros, si bien en otras ocasiones se unieron a los restantes repertorios originando composiciones más complejas. Así ocurre en la iglesia de la Merced de Écija, en donde puntas de diamantes asimétricas complementan los escudos nobiliarios que sostienen las águilas situadas en las pechinas del crucero, mientras composiciones a modo de broches de joyería, con piezas ovales y semiesféricas armoniosamente dispuestas, aparecen en los muros laterales del mismo crucero. Estas yeserías se relacionan con las obras de reedificación del

¹⁸ Sobre dicho personaje y sus intervenciones en el ámbito del palacio que la familia tenía en Marchena puede verse RAVÉ PRIETO, Juan Luis. *El Alcázar y la muralla de Marchena*. Marchena, 1993, págs. 160-164.

¹⁹ Véase VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M. *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1980, pág. 18.

templo que una inscripción fecha en 1624²⁰. Anteriores y por consiguiente más estrechamente relacionadas con los modelos manieristas son las labores de incrustaciones empleadas en las bóvedas de arista de las galerías del claustro principal del antiguo convento de Nuestra Señora del Carmen de Sevilla, obra en la que intervino el maestro albañil Cristóbal Ramírez en 1614²¹ (Fig. 4).



Fig. 4. *Bóvedas del claustro principal*. Antiguo Convento del Carmen, Sevilla. 1614.

Los motivos de incrustaciones en la ornamentación de cubiertas en forma de media naranja fue habitual en las llamadas “bóvedas de pendientes”, una solución que parece corresponder a la monumentalización de la decoración de los trasdoses de bóvedas de sagrarios, manifestadores y relicarios en madera y en plata. Se trata de composiciones centradas en una macolla o florón de la que surgen, a modo de costillas, largos nervios de formas distintas, que rematan en el borde de la semiesfera en puntas de diamantes, ovoides y otros elementos parecidos a los cabujones de la joyería. El ejemplo más antiguo conocido de esta fórmula es el que aparece sobre el antepresbiterio de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, que se fecha en 1615 y cuyo diseño corresponde a Diego López Bueno²². Dicho esquema lo repitió el propio arquitecto, a

²⁰ La leyenda es recogida por HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Tomo III. Sevilla, 1951, págs. 173-174.

²¹ Sobre la obra de este monasterio véase ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 161-171.

²² Fue dado a conocer por GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. "Trazas de Diego López Bueno para San Lorenzo de Sevilla". *Archivo Español de Arte*. Tomo XXVI, 1953. Los diseños fueron alterados por Andrés

menor escala, en las bóvedas de las capillas bautismales de las iglesias de Santa Ana y de Santiago de la capital hispalense²³. Una variante de estas “bóvedas de pendientes” son las que combinan los motivos geométricos con los de carácter figurativo. Ocasionalmente mascarones y querubines sustituyen a las cabezas de clavos y a los ovoides, siendo también frecuente que alternen con ellos. Tal solución se adoptó en el crucero del ya citado templo de los trinitarios de Sevilla, una obra de hacia 1630 que, como se vio, está relacionada con Andrés de Oviedo, y en la cabecera de la iglesia del antiguo convento de Santa Catalina de Osuna, una obra sin documentar pero que pudiera ser de una fecha algo posterior. En ambos casos la policromía y el dorado son complementos adecuados a las labores en yeso.

La comentada forma de organizar los muros mediante la multiplicidad de formas arquitectónicas, recuadramientos y ornamentos figurativos es superada a mediados del Seiscientos, al buscarse nuevas soluciones destinadas tanto a crear valores no tectónicos, como a disolver los elementos que pudieran realzar la estructura y a resaltar la mecánica de los edificios. Mientras estos responden a tipos tradicionales, el tratamiento de las superficies sufre una transformación sustancial, que los dota de un complejo revestimiento. Gracias a esa multiplicidad ornamental los interiores, aunque se ajusten a un esquema espacial simple, se ensanchan incesantemente en todas las direcciones, negándose la limitación física que determinan los muros. Se produce así un sentimiento de sorpresa y de maravilla que caracterizan buena parte del sentir barroco, el cual se manifiesta en la proliferación de las formas, que se entrecruzan e intercalan en un manifiesto afán de riqueza y en un deseo por crear la ilusión de diferentes planos. Se crean así ámbitos maravillosos y múltiples, con independencia de sus verdaderas dimensiones físicas. En estos espacios cueviformes, como han sido denominados, el uso del dorado y del color contribuye a alterar la relación entre apariencia y realidad, al resultar trastocados las proporciones de los motivos y los planos en los que se sitúan.

De hecho, a mediados del Seiscientos desaparecen de los repertorios ornamentales de tradición manierista algunos de sus componentes, mientras otros sufren un proceso de transformación que les hace ir perdiendo su rigor geométrico original a favor de una mayor flexibilidad, jugosidad y carnosidad. Especialmente llamativa es la evolución en el caso de los roleos vegetales, especialmente de la hojarasca que, como una variante ornamental del estilo auricular, derivó gracias a la genialidad de Alonso Cano hacia la tradicionalmente llamada “hoja canesca”. No obstante, tal afirmación ha sido matizada en el sentido de que dicha hoja no es sólo

de Oviedo al hacerse cargo de las obras. De hecho en la traza original estaba previsto alternar arbotantes y pendientes, mientras en la obra definitiva aparecen dos pendientes al centro de cada uno de los lados, formando un esquema cruciforme. Otro cambio corresponde a los modillones situados en la cornisa bajo los pendientes, que originalmente iban a ser unas tarjetas rectangulares. Véase MORALES, Alfredo J. *Iglesia de San Lorenzo de Sevilla*. Sevilla, 1981, págs. 18-19.

²³ Al respecto puede verse PLEGUEZUELO, Alfonso. *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Sevilla, 1994, págs. 51-52 y 143-144.

una aportación ornamental del maestro, sino expresión de un complejo discurso teórico de naturaleza anticlásica²⁴. Con independencia de ello, corresponden a Cano varios dibujos de cartelas integrados en el álbum de Antonio García Reinoso conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid que tradicionalmente se han relacionado con la construcción de retablos, pero que también pudieron servir de modelo para las yaserías²⁵. De hecho, los diseños son perfectamente aplicables tanto a obras en madera, como a labores en yeso y si bien parece claro que Cano los ideó para sus retablos, es evidente que en manos de otros artistas y habida cuenta la fama del maestro pudieron haber tenido un cometido distinto al original.

De los cambios que se producen en la ornamentación y de la generalización de los modelos canescos es prueba el álbum de dibujos sevillanos dado a conocer por Sancho Corbacho²⁶. Aunque en su mayoría corresponden a proyectos de fachadas, portadas y retablos, también incorpora el sistema de los órdenes según Vignola, además de elementos arquitectónicos aislados, fuentes, chimeneas y cenotafios y un variado repertorio de motivos ornamentales, en el que abundan las guirnaldas y las tarjas, en las que el recuerdo de la “hoja canesca” es muy evidente. Muy atractivas son las últimas por la posibilidad de servir tanto para la decoración de retablos, como para labores de yaserías. Todo ello sin olvidar que algunos de esos mismos dibujos correspondientes a retablos son copias de otros del propio Cano²⁷.

Este álbum de dibujos aparece fechado entre 1662 y 1663, siendo por consiguiente de gran utilidad para conocer las características de la arquitectura sevillana del momento y las transformaciones que se efectuaban en sus repertorios ornamentales. Un asunto de singular importancia ha sido el referido a la autoría de este álbum, solo firmado en algunos dibujos con las iniciales D.Z. Tras rechazarse la primera atribución a un posible integrante de la familia del arquitecto Miguel de Zumárraga, se vinculó a Diego de Zúñiga, quien proyectó un túmulo para las honras sevillanas de Felipe IV, habiéndose finalmente identificado a este personaje con el historiador y coleccionista Diego Ortiz de Zúñiga, quien fue caballero de Santiago y miembro del cabildo municipal²⁸.

Los renovados motivos vegetales pasaron con suma facilidad de la madera a las yaserías por ser obra todas ellas de maestros escultores y entalladores. Al respecto debe recordarse que tras las novedades aportadas por Cano, el retablo sevillano conoció un nuevo proceso de

²⁴ Véase RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. "Álbum de Antonio García Reinoso (Siglos XVI-XVIII)", *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI-XVII*. Madrid, 1991, pág. 320.

²⁵ *Ibidem*, págs. 325-327.

²⁶ SANCHO CORBACHO, Antonio. *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII*. Sevilla, 1947. Reed. Sevilla, 1983.

²⁷ Aunque Sancho Corbacho ya lo advirtió, la indicación ha pasado prácticamente desapercibida hasta ser reiterada por RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. “Alonso Cano y la arquitectura. Lenguajes y quimeras”, *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada, 2002, págs. 267-268.

²⁸ Véase ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 51-56.

renovación, tanto estructural como decorativo, gracias a un grupo de maestros, que encabezó Francisco Dionisio de Ribas y culminó Bernardo Simón de Pineda, quienes lo llevaron hacia postulados plenamente barrocos²⁹. La labor de estos artistas, a los que deben sumarse la trascendental figura de José de Arce y la del no menos importante Pedro Roldán, en el campo de la escultura, y las destacadísimas de Murillo y Valdés Leal, en el campo de la pintura, hicieron posible que las nuevas corrientes estilísticas triunfaran en la ciudad y que su influjo se hiciera notar en los talleres que empezaban a proliferar por diversas poblaciones sevillanas. Fueron precisamente los nuevos planteamientos ornamentales y la mayor plasticidad de los motivos empleados, que prácticamente ocupaban todas las superficies de los retablos, los que se llevaron a los yesos. En ese proceso de transferencia también algunos de los nuevos motivos o ciertas soluciones compositivas, caso de los niños que se entrelazan y casi funden con los movidos roleos, se hicieron presentes en las yeserías.

Aunque sin recoger todo ese proceso de transformación ornamental, ni todas las aludidas novedades, las yeserías de la iglesia del convento de Nuestra Señora de Consolación resultan muy ilustrativas de la evolución que se estaba operando a mediados del Seiscientos en las labores en yeso que se realizaban en la capital hispalense. Aunque ha desaparecido la cubierta original de la nave de este templo de los Padres Terceros, las restantes bóvedas conservan un interesante programa de yeserías en las que conviven referencias a los temas de bandas planas o cartones recortados, con otros del estilo auricular, junto con motivos más relacionables con la “hoja canesca”. Así, en el tramo abovedado del coro se desarrolla una labor de prominentes cartones recortados, en el que las bandas multiplican las curvaturas, originando una compleja y tupida trama. En los brazos del crucero destacan las cartelas figurativas representando alegorías marianas tomadas de las Letanías Lauretanas, que aparecen rodeadas por motivos auriculares y cabezas de querubines, con macollas y hojarasca de gran realce. Mayor volumen y movimiento ofrecen los motivos tallados en la bóveda de cañón que cubre el presbiterio, en la que continúan las representaciones figurativas alusivas a la Virgen María. Por su parte la bóveda del crucero aparece dividida por pilastras, presentando yeserías de temas variados, con predominio de los auriculares, figurativos y arquitectónicos. Especial énfasis se puso en la ornamentación de la bóveda del sotocoro, la primera de toda la iglesia que era visible por el espectador. El centro de la composición es una gran tarja con el anagrama de María, siendo su enmarque, así como el de las cartelas con angelitos músicos que la flanquean, motivos auriculares que se entrecruzan con otros de cartones recortados y que se completan con guirnaldas, mazos de frutas y figuras portando ramilletes. Se ignora quien fueron el tracista y los autores de estas yeserías. No obstante, está

²⁹ Sobre la arquitectura de los retablos barrocos sevillanos es obligada la consulta del libro de HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, 2000.

documentada la intervención en la obra entre los años 1627 y 1642 del maestro albañil Diego Gómez, por lo que las labores de yeso debieron realizarse unos años más tarde³⁰.

Grandes tallos, roleos vegetales y hojarasca de gran plasticidad, que en los documentos coetáneos son denominados “cortezas”, son los protagonistas de las yaserías sevillanas realizadas en el último tercio del siglo XVII. Suelen formar movidas composiciones, con los motivos enroscados o entrecruzados en diferentes planos, incorporando en determinadas ocasiones motivos figurativos, caso de máscaras, querubines y figuras de ángeles. Así ocurre en la semiesfera que cubre el oratorio del Palacio Arzobispal, en cuyo centro aparece una gran macolla calada. Similares motivos figuran en una pequeña bóveda de una escalera secundaria, que como el anterior recinto se edificó entre los años 1663 y 1669, durante el gobierno del arzobispo don Antonio Paino. Por razones de semejanza con las extraordinarias yaserías de la iglesia de Santa María la Blanca, que después se tratarán, éstas del palacio arzobispal han sido atribuidas a Pedro de Borja³¹. Posterior es la decoración de la media naranja de la capilla sacramental de la iglesia de San Esteban, en la que junto a los grandes roleos destacan las parejas de angelotes-canéforos que rematan los óculos de iluminación del recinto, así como la paloma del Espíritu Santo que, rodeada por querubines, aparece en la clave. Se trata de una obra realizada entre 1676 y 1677, a la que una viva policromía otorga un evidente aire popular³².

Las macollas o florones que centran los arcos fajones y tramos de bóvedas, a la manera de la citada en el oratorio del palacio arzobispal, son también habituales en las yaserías de estos años. Son elementos de valor arquitectónico relacionables con las rodela y claves de madera dorada y policromada de los abovedamientos medievales y con las piñas de mocárabes de las techumbres de tradición mudéjar. Unas adoptan forma de racimos florales o de hojarasca, mientras otras se configuran geométricamente a la manera de jarrones o eolípilas, de superficies caladas, no faltando las que se convierten en cartelas con anagramas de valor religioso, acompañándose de figuras de angelitos. De este tipo son las que presentan algunos tramos de la bóveda de la capilla del mismo palacio arzobispal, que también se han relacionado con las creaciones de los hermanos Borja. A diferentes tipos corresponden las que aparecen en la iglesia del convento de Santa María de Jesús de Sevilla, realizadas en los últimos años del Seiscientos y que posteriormente se comentarán³³.

En todo este proceso de cambio conceptual y formal que se advierte en el uso de las yaserías sevillanas a partir de los años centrales del Seiscientos tiene un papel protagonista un

³⁰ Para mayor información sobre este edificio puede verse ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 155-158.

³¹ Cfr. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio Arzobispal*. Sevilla, 1993, págs. 10 y 12.

³² La información corresponde a ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., pág. 72.

³³ Véase VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de Clausura*. Sevilla, 1980, pág. 168. Sobre este edificio se volverá con posterioridad.

edificio, paradójicamente construida en cantería, la iglesia del Sagrario. Su construcción se inició en 1617 con trazas de Cristóbal de Rojas, Alonso de Vandelvira y Miguel de Zumárraga, habiéndose encargado de las obras a partir de 1630 Pedro Sánchez Falconete, cuando faltaban por hacerse las bóvedas, portadas y sacristía³⁴. En 1655 se comenzó la ornamentación de las bóvedas de piedra por Pedro y Miguel de Borja, autores también de los antepechos, mientras José de Arce labró las monumentales esculturas de los Evangelistas y Padres de la Iglesia. En la decoración de las bóvedas se emplearon motivos de cueros recortados y del estilo auricular, además de festones, macollas vegetales, veneras, cabezas de querubines y máscaras. Aunque muchos de estos temas son de origen manierista, la corporeidad y flexibilidad de los que han sido dotados suponen un considerable avance. Más novedosas son las labores talladas en los antepechos, con querubines, cartelas, roleos de aspecto cartilaginoso y ángeles-atlantes, así como en el enmarque del relieve de la Fe que preside el muro de los pies de la iglesia, que responde a un sentido barroco pleno. El carácter sinuoso de los motivos y su propio volumen origina unos acusados efectos de claroscuro, en contraposición al linealismo y planismo de los elementos arquitectónicos. Los mismos valores plásticos y juegos de luces y sombra debían presentar las yeserías que Pedro de Borja realizó en 1657 en la sacristía y que lamentablemente han desaparecido³⁵.



Fig. 5. *Interior*. Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla. 1665.

³⁴ Sobre este templo véase la monografía de FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Sagrario de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977.

³⁵ *Ibídem*, pág. 57.

El triunfo definitivo de la estética barroca lo ofrecen las yaserías de la iglesia de Santa María la Blanca (Fig. 5). De hecho, la renovación emprendida en el templo a partir de 1662 dio lugar a uno de los interiores más bellos y fascinantes de la arquitectura barroca andaluza. Las mencionadas obras, continuación de las reformas iniciadas veinte años antes, se debieron a la iniciativa de un grupo de feligreses que pretendía dotar al templo de bóvedas de yeso³⁶. El proyecto correspondió al arquitecto Juan González, quien firmó el oportuno contrato con el canónigo don Justino de Neve, comprometiéndose en dicho documento a cubrir la nave central con un medio cañón con lunetos y el falso crucero con una media naranja sobre pechinas, si bien “el adorno de yasería y enlucido se deja(ba) para otra ocasión”³⁷. Muy posiblemente esas labores de yeso se realizarían tras haberse sustituido los antiguos soportes del templo por diez nuevas columnas de jaspe de Antequera, que fueron encargadas al maestro cantero Gabriel de Mena en julio de 1663. De hecho, el templo se inauguró el 5 de agosto de 1665, con su programa decorativo completo³⁸. Parte sustancial del mismo fueron las pinturas debidas a Murillo y las yaserías que adornan las bóvedas, cuya realización se atribuye tradicionalmente a los hermanos Borja³⁹. Aunque nada haya que objetar a que éstos fueran los ejecutores materiales de las yaserías, la cuestión de verdadera trascendencia es la relativa a la autoría de los diseños⁴⁰. Comparando estas yaserías con la ornamentación de las bóvedas del Sagrario, se aprecia una diferencia sustancial entre ambas, no sólo en el repertorio ornamental, sino también en la concepción de los propios ornamentos y en su volumen. Es evidente que piedra y yeso son materiales con cualidades y posibilidades expresivas distintas, pero aun teniéndolo presente, ambas obras resultan demasiado dispares si se considera que la fecha de los relieves pétreos es 1657 y que las yaserías se datan en la década de los sesenta. Además, se ha señalado que en 1660 se encargaron a Pedro Roldán labores en yeso con destino a la iglesia de Santa María la Blanca, conociéndose que en 1661 dicho escultor completó con relieves y otros motivos en yeso la decoración de la Capilla del Rosario de la iglesia conventual de Regina Angelorum y que en 1655 había labrado las yaserías de la sacristía

³⁶ Sobre este templo y las construcciones mencionadas puede verse FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “La Iglesia de Santa María la Blanca”, *Laboratorio de Arte*, nº 1, 1988, págs. 117-131. Asimismo CRUZ ISIDORO, Fernando. *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*. Sevilla, 1991, págs. 42-46.

³⁷ Esta noticia y las siguientes fueron dadas a conocer por ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 176-177 y 207.

³⁸ Existe un opúsculo sobre las fiestas celebradas con tal motivo debido a Fernando de la Torre Farfán, que aporta información sobre las obras de la iglesia. Su título resumido es el siguiente: *Fiestas que celebro la Iglesia Parroquial de Santa María la Blanca*. Sevilla, 1666. Algunas noticias de este texto fueron comentadas por ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Tres volúmenes, Vol. I, Madrid, 1981, págs. 321-347.

³⁹ Nada se dice sobre los autores de las yaserías, aunque se alaba su perfección y riqueza en el libro de TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebro la Iglesia...*, op. cit.

⁴⁰ Gestoso ya recoge la atribución a Pedro y Miguel de Borja, aunque basándose en las fechas de renovación de la iglesia, aportadas en la obra de Torre Farfán mencionada en la nota nº 38, duda de esta posible autoría. Cfr. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Tomo III, Sevilla, 1892, págs. 313-314.

de la Cartuja de las Cuevas⁴¹ (Fig. 6). Tales datos, la contemplación de las esculturas talladas por el maestro y la comparación entre las yeserías de la nave central de Santa María la Blanca, lo conservado de la iglesia dominica en la capilla de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y los yesos de la Cartuja, parcialmente conservados, hacen sospechar la posible intervención de Roldán en el diseño de las yeserías de la antigua sinagoga sevillana⁴². Tal apreciación no contradice la tradicional atribución de la ejecución material de dichas yeserías a los hermanos Borja⁴³.



Fig. 6. *Bóveda de la Sacristía*. Antigua Cartuja de Santa María de las Cuevas, Sevilla. Pedro Roldán, 1655.

Los blancos yesos de la nave central, que se destacan sobre el fondo dorado, son principalmente motivos vegetales, con guirnaldas, mazos de frutas y flores de gran carnosidad, además de algunos mascarones, querubines y macollas caladas. El mismo repertorio se empleó

⁴¹ Sobre Pedro Roldán y los dos primeros trabajos mencionados puede verse BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Pedro Roldán. Maestro de Escultura (1624-1699)*. Sevilla, 1973, pág. 65.

⁴² Sobre las yeserías de la Cartuja, véase MORALES, Alfredo J. y SERRERA, Juan Miguel. "El patrimonio artístico de la Cartuja de Sevilla", *Historia de la Cartuja de Sevilla*. Madrid, 1989, pág. 189. Con relación a las yeserías hoy existentes en la Real Maestranza, HALCÓN, Fátima. *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Escultura y Pintura*. Sevilla, 1983, págs. 42-49. La atribución a Roldán de los diseños de las yeserías de Santa María la Blanca, la adelantamos en MORALES, Alfredo J.; SANZ, María Jesús; SERRERA, Juan Miguel y VALDIVIESO, Enrique. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981, pág. 86, (Reed. Sevilla, 2004), Tomo I, pág. 114.

⁴³ En su estudio sobre la antigua sinagoga sevillana no pudo Falcón documentar la realización de las yeserías, si bien las atribuyó a Pedro de Borja. Cfr. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "La Iglesia de...", op. cit., pág. 124. En un trabajo posterior el mismo autor considera que en la ornamentación de yeserías y pinturas del templo debió intervenir Murillo. Cfr. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "Valdés Leal y la arquitectura sevillana", *Laboratorio de Arte*, nº 4, 1991, pág. 153.

en el falso crucero, si bien incorporando figuras de cuatro niños en las pechinas, más una representación de la Giralda entre angelitos. Este deslumbrante conjunto de yaserías ha sido considerado el cenit y punto de arranque de la yasería hispana barroca, habiéndose destacado como un extraordinario ejemplo de la tendencia del barroco español a crear espacios cueviformes mediante el uso del ornamento⁴⁴. Estos yesos crean en la nave central y especialmente en la semiesfera del antepresbiterio una sensación de riqueza, de movimiento, de ruptura y dilatación de la caja muraria, de delirio ornamental, nunca vista en Sevilla. En contraposición a tal novedad conceptual y ornamental, a la espectacularidad y al sentido de cueva maravillosa de este ámbito, la decoración de cartones recortados de las bóvedas de arista de las naves laterales y que se identifican mejor con el término de “cortezas” con el que se refiere a los yesos el texto sobre la fiesta por la inauguración de la iglesia han despertado menos interés⁴⁵. Sin duda su planísimo y carácter retardatario sobre la novedad y turgencia de las empleadas en la nave central pueden explicar tal desatención. Muy breves han sido las referencias a las pinturas murales que ocupan el intradós de los arcos y se despliegan por las paredes. Al respecto se ha sugerido el uso de plantillas para su realización y la posible intervención de Murillo en su realización⁴⁶. También se ha resaltado su perfecta conjunción con las yaserías, hasta el punto de dificultar la identificación de unas y otras⁴⁷. Las pinturas del intradós de los arcos fingen ser volutas y tallos carnosos, mazos de frutas y cabezas de querubines. Por su parte, las que cubren las paredes perimetrales simulan potentes volutas y guirnaldas, además de robustos tallos que se multiplican y enroscan y sobre los cuales se distribuyen figuras infantiles, quedando entre ellos unas tarjas que ocupan representaciones alegóricas e inscripciones alusivas a la Virgen, tomadas del Antiguo y del Nuevo Testamento (Fig. 7). A ello hay que añadir imágenes de la Giralda y jarras de azucenas, es decir, el escudo del cabildo de la catedral de Sevilla, que de forma alternativa ocupan los falsos lunetos.

Esta combinación de pinturas y yaserías se podría interpretar como un testimonio de la fusión de las artes preconizada por el barroco. Sin embargo, si se atiende al documento de 1662 en el que se indicaba que las labores de yeso se dejaban para otro momento y se recuerda que el proceso de renovación concluyó tres años más tarde, cabe sospechar que fueron razones tanto de tiempo como económicas las que determinaron el empleo de las dos técnicas artísticas. Incidiendo sobre ese barroco juego de apariencias o engaño entre materiales y técnicas que se ha señalado, debe destacarse que estas fingidas yaserías cuentan con otro mérito más en el que no se había reparado, el hecho de ser el precedente más directo del progresivo abandono de las labores en

⁴⁴ Véase BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978, pág. 68.

⁴⁵ TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiesta que celebro...*, op. cit. Corresponde al texto del folio 2 vto. que ya fue analizado por Angulo. Véase nota nº 38.

⁴⁶ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Valdés Leal...”, op. cit., pág. 153.

⁴⁷ ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 178-179.

yeso en los interiores religiosos sevillanos de las últimas décadas del Seiscientos, en beneficio de los grandes ciclos pictóricos.



Fig. 7. *Pinturas murales*. Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla. 1665.

Antes de llegar a la exuberancia y dinamismo de los yesos que pusieron fin a la renovación de esa antigua sinagoga, hay que prestar atención al proceso constructivo de otro edificio sevillano paradigmático del barroco, la iglesia del Hospital de la Santa Caridad⁴⁸. Las cinco etapas en que se desarrollaron sus obras permiten advertir no sólo la evolución del concepto de ornamentación, sino las transformaciones que en pocos años se operaron sobre el propio repertorio decorativo. La iglesia fue iniciada en 1645 con trazas del arquitecto Pedro Sánchez Falconete, interviniendo en el proceso de las obras, los maestros Juan González y Pedro López del Valle. El edificio se comenzó por los pies, avanzando la construcción hacia el presbiterio en consonancia con los recursos económicos de la hermandad. Cuando en 1670 se cubrió la capilla mayor, la nave ya contaba con su decoración de yeserías y con los lienzos pintados por Murillo. Estas labores de yeso debió diseñarlas Sánchez Falconete y corresponden principalmente a temas de cartones recortados a los que se superponen, a la manera de las labores de incrustaciones, algunas rosetas y macollas⁴⁹. Aun considerando el carácter ondulante de aquellas, su planismo evidencia el origen

⁴⁸ Al respecto puede verse VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *El Hospital de la Caridad...*, op. cit, págs. 16-23.

⁴⁹ El 8 de marzo de 1645 el maestro se comprometía a "*enriquecer de yeseria todas las bobedas y arcos haciendo en cada cosa la labor o labores que fueren convenientes y se me pidieren por el dicho mayordomo*

manierista de tal ornamentación. Con mayor corporeidad, más movimiento y completada con cabezas de querubines y cartelas, la misma decoración cubre los laterales del presbiterio. En su bóveda, por el contrario, los motivos se hacen naturalistas, tomando volumen, carnosidad y aspecto vegetal (Fig. 8). Cartelas, mascarones y angelitos surgiendo de veneras enriquecen el conjunto, apareciendo además unos registros en forma de corazón con inscripciones latinas, situándose en la clave una macolla con un corazón llameante. En el entablamento de la capilla mayor figuran grandes cartelas con textos latinos y movidos enmarques de hojarasca, mascarones, querubines, además de parejas de ángeles niños y fruteros, que aparecen colocados sobre la cornisa.



Fig. 8. *Bóveda del Presbiterio*. Iglesia del Hospital de la Santa Caridad, Sevilla. 1670.

Más complejas son las cartelas del antepresbiterio, cuya superficie aparece tratada como paños recogidos en las esquinas superiores por niños intercalados entre los roleos vegetales. Este enmarque presenta en la base una venera y un niño atlante, coronándose por un mascarón. Se completa la decoración con angelitos, figuras de animales y un artístico jarrón, todo ello apoyado sobre la cornisa. Estos elementos destacan por su dinamismo y volumen, recordando las creaciones de Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán y Juan de Valdés Leal, artistas que colaboraron en la ornamentación de la iglesia y con quienes pudiera relacionarse su diseño. Aunque no consta el momento de realización de estas yaserías, es evidente que son anteriores a

y cofradía yenlucir todos los fondos dellas". A. H. P. S. Legajo 11029. Fols. 193-198 vto. El texto del contrato ha sido transcrito por ARENILLAS, Juan Antonio. *Del clasicismo...*, op. cit., págs. 340-349.

la colocación del retablo mayor en 1673, pues las situadas en los laterales del presbiterio tuvieron que ser parcialmente serradas y mutiladas, para permitir la instalación del entablamento del retablo⁵⁰.

Cuando cinco años más tarde se decidió proseguir la decoración de la bóveda del antepresbiterio, se prescindió de las yeserías y se encomendó a Juan de Valdés Leal su pintura. Tal decisión debió partir de don Miguel Mañara, verdadero artífice y mentor de la decoración de la iglesia. Se ignoran las razones que tuvo para ello, aunque pudieron ser tanto motivos económicos, como el deseo de ver concluidos los trabajos con rapidez, algo que, sin embargo, no le fue posible pues falleció en mayo de 1679. No obstante, cabe también la posibilidad de que tuviera noticias de las novedades de la pintura de cuadratura de los maestros italianos que habían llegado a Madrid para decorar el Palacio Real. Las noticias de estas obras y artistas pudieron llegarle a Mañara por el mismo Valdés, pues de ser cierta la información que aporta Palomino, el pintor visitó varios templos y palacios de la Corte, además del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, durante el viaje que efectuó a Madrid en 1664⁵¹. Al respecto, es interesante comprobar que los edificios sevillanos cuya decoración se está completando en las últimas décadas del Seiscientos recurren de manera habitual a la pintura mural para enriquecer los interiores y para componer sus programas iconográficos. Es más, esas pinturas simulan con gran verismo labores en yeso que cubren por completo los muros, forman amplios paneles o enmarcan escenas figurativas⁵². Por otra parte, resulta muy curioso que buena parte de ellas se deban a Juan de Valdés Leal. Es más, hay constancia de trabajos suyos de pintura mural anteriores incluso a su intervención en la iglesia de la Caridad. Es el caso de las pinturas que contrató en 1667 para el Convento de San Antonio de Padua, ocultas hoy por varias capas de cal, o de las que concertó tres años más tarde cuando policromaba el retablo mayor del desaparecido Convento de San Agustín para revestir las paredes “de cortes, cogollos de oro Y niños coloridos”⁵³.

La bóveda de la iglesia de la Caridad, que no es completamente semiesférica, presenta su intradós dividido en ocho segmentos mediante pilastras decoradas por fingidas yeserías. Aquellos también presentan simuladas labores de yeso con retorcidos roleos en los que se abren registros enmarcados y rematados por figuras de ángeles niños en los que, sobre un cielo nuboso, se recortan figuras de ángeles mancebos con los atributos de la Pasión. Las falsas yeserías cubren

⁵⁰ MORALES, Alfredo J. “El más suntuoso sepulcro. Notas sobre el retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla”, VV. AA. *Retablo mayor de la Santa Caridad*. Sevilla. Madrid, 2007, pág. 40. Tal circunstancia ha sido advertida durante los trabajos de restauración del citado retablo, concluidos durante la primavera del año 2007.

⁵¹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1715, Ed. 1947, pág. 1055.

⁵² Este fenómeno lo estudié en MORALES, Alfredo J. “Yeserías fingidas en la Sevilla de finales del Seiscientos”, *Congreso Internacional. Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo, Actas*. Bilbao, 2009, págs. 147-158. Los comentarios entonces realizados sirven de base a las siguientes páginas.

⁵³ Las referencias proceden de ARENILLAS, Juan Antonio. op. cit., pág. 74.

también el intradós de los arcos torales, las pechinas y el entablamento de la bóveda, en donde figura una cartela con un texto latino y la fecha 1681, que debe ser la de conclusión de las pinturas, aunque Valdés percibió algún pago por ellas al año siguiente⁵⁴. Las pechinas, con ángeles niños y movidos roleos enmarcando registros en forma de corazón alusivos a la caridad, están ocupadas por representaciones de los evangelistas⁵⁵. Completan el programa decorativo figuras de los santos limosneros pintados en los muros que flanquean las ventanas. Se trata de San Martín, Santo Tomás de Villanueva, San Julián y San Juan limosnero, representados junto a columnas y cortinajes, completándose la decoración con fingidas yeserías de elementos arquitectónicos y roleos. Este conjunto pictórico debido a Valdés Leal se ha considerado como una de las decoraciones murales más hermosas de cuantas se realizaron en Sevilla durante el siglo XVII⁵⁶. Es evidente que para su ejecución, de manera especial en las pinturas que simulan yesos, se emplearon plantillas y que en ellas hubo amplia participación de los integrantes del taller de Valdés, debiendo ser uno de ellos su propio hijo Lucas.

El segundo de los ciclos pictóricos murales desarrollados por Valdés en el que las yeserías fingidas tienen especial protagonismo se encuentra en la iglesia del convento de San Clemente. El maestro venía trabajando para la comunidad cisterciense desde 1680 en la policromía y dorado del retablo mayor, cuando aún no había finalizado las pinturas de la bóveda de la iglesia del Hospital de la Caridad. En el citado monasterio ingresó de novicia su hija María Josefa, quien profesó el 18 de mayo de 1682⁵⁷. Días antes el maestro había ampliado su contrato con la comunidad, a fin de realizar diversos trabajos en la capilla mayor y su retablo, así como en la nave de la iglesia que debía incluir la decoración de los muros del templo⁵⁸. Se considera que parte de estos trabajos los realizó como dote por la profesión de su hija⁵⁹.

Una de las primeras tareas emprendidas por Valdés Leal sería la decoración del muro del coro, en donde pintó la escena de *San Fernando entrando en Sevilla*. Aunque se trata de una pintura mural, aparece enmarcada por una gruesa moldura dorada y con rocallas que debió añadirse coincidiendo con la realización de las pinturas atribuidas al maestro Francisco Miguel Ximénez, que rodean a las realizadas por Valdés y que adornan los muros de la nave⁶⁰. El

⁵⁴ La identificación y traducción del texto corresponde de VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M. *El Hospital de la Caridad...*, op. cit., pág. 22. Las noticias sobre los pagos a Valdés fueron dadas a conocer por KINKEAD, Duncan T. *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work*. Nueva York, 1978, pág. 558.

⁵⁵ Sobre estas y los santos que aparecen enmarcando las ventanas puede verse VALDIVIESO, Enrique. *Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1988, pág. 196.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 195.

⁵⁷ Los documentos de toma de hábitos y profesión están transcritos en FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. "San Clemente, una fundación del Cister en Sevilla. Vida espiritual y conventual", VV. AA.: *Real Monasterio de San Clemente. Historia, Tradición y Liturgia*. Córdoba, 1999, págs. 145-150.

⁵⁸ El contrato es transcrito por PAREJA LÓPEZ, Enrique. "Obras maestras del arte", VV. AA.: *Real Monasterio...*, op. cit., págs. 362-365.

⁵⁹ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1916, pág. 143.

⁶⁰ La atribución corresponde a VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003, pág. 581.

mencionado marco, en un juego de apariencias típico del barroco, ha hecho creer que la escena de San Fernando era una pintura sobre lienzo, de la misma manera que los paneles con roleos que la enmarcan fingen ser yeserías de cartones recortados, cuando realmente son pinturas murales. Estos motivos presentan al centro unos grandes registros con las armas de Castilla y León, en alusión al citado rey castellano, a quien la tradición hace fundador del monasterio.

Diferentes son los motivos ornamentales que simulando labores de yeserías cubren las paredes, pechinas y bóveda del presbiterio. Corresponden a carnosos y retorcidos tallos vegetales que guardan una evidente similitud con los utilizados en la ornamentación del antepresbiterio de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad. El parecido es muy evidente en los enmarques de las representaciones de los evangelistas situados en las pechinas y de las escenas de la vida de San Clemente y de los santos vinculados a la orden cisterciense que ocupan los muros laterales del presbiterio (Fig. 9). Es en ellos donde se desarrolla en mayor medida la decoración de yeserías falsas, que si bien debió ser trazada por Valdés Leal, fue concluida por su hijo Lucas, a quien se considera autor de las escenas antes aludidas. De hecho, aunque Valdés iniciase las pinturas del presbiterio, de la bóveda, de las pechinas y de los muros laterales, su finalización entre 1689 y 1690 correspondió a su hijo Lucas⁶¹.



Fig. 9. *Bóveda del Presbiterio*. Iglesia del Convento de San Clemente, Sevilla. Juan de Valdés Leal y Lucas Valdés, 1682-1690.

Mayor protagonismo tuvo éste en la ejecución de las pinturas murales del Hospital de Venerables Sacerdotes. Dicha institución, dedicada a acoger a sacerdotes de edad avanzada e

⁶¹ Véase FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Lucas Valdés (1661-1725)*. Sevilla, 2003, págs. 74-75.

incapaces para ejercer su ministerio, se había iniciado en 1675 con el patrocinio del canónigo don Justino de Neve⁶². Tradicionalmente se han atribuido sus trazas a Juan Domínguez, aunque en fecha reciente se ha sugerido la autoría de Esteban García, estimándose que el primero fue solo el maestro responsable de la dirección de las obras⁶³. Cuando concluyeron a fines del verano de 1686, se procedió a la decoración de la iglesia, encargándose a Valdés Leal sus pinturas murales, si bien la mala salud del maestro hizo que su hijo Lucas participase intensamente en los trabajos, llegando a concluirlos en solitario. Se cree que Valdés Leal se ocupó de los murales del presbiterio, bóveda del antepresbiterio y sacristía, mientras su hijo Lucas, además de ayudarle en estas pinturas, realizó las correspondientes a los muros del antepresbiterio y de la nave a partir de los modelos paternos.

Este extraordinario conjunto pictórico responde a un concepto decorativo distinto al de las obras anteriores. Las superficies ya no aparecen ocupadas por yeserías simuladas, sino que se dejan en blanco para resaltar los motivos y escenas figurativas, así como las guirnaldas y festones vegetales que las enmarcan. Constituye una novedad la simulación de relieves en bronce, el carácter teatral de los enmarques de los altares y de los fingidos tapices pictóricos que se despliegan por los muros de la nave, así como el efectismo de las falsas perspectivas arquitectónicas de la bóveda de la nave y del techo de la sacristía, en las que existe un evidente recuerdo de las creaciones de Andrea Pozzo. En este templo los yesos fingidos solo se emplean en la ornamentación de algunos arcos y elementos arquitectónicos, en el enmarque de ciertas escenas, en los fondos de las hornacinas que en los laterales del presbiterio contienen urnas de reliquias y en los techos de las arquitecturas en perspectiva de la bóveda del tramo segundo de la nave y del techo de la sacristía. Respecto de estos últimos cabe destacar su carácter retardatario, pues los cartones recortados y los roleos que representan recuerdan la ornamentación de mediados del Seiscientos.

Aunque no corresponda a la familia Valdés sí es un buen testimonio de la generalización de las yeserías fingidas en la decoración mural pictórica de finales del siglo XVII la iglesia del convento de Santa María de Jesús. En 1696 se dio por concluida la renovación estética de este templo conventual de franciscanas clarisas⁶⁴. La operación más llamativa consistió en ocultar la armadura mudéjar que cubría la nave con una bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos, añadiéndose labor de yeserías en los enmarques de las ventanas, en las ménsulas que apean los

⁶² Sobre este edificio puede verse VALDIVIESO, Enrique y FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. “El patrimonio artístico”, VV. AA.: *Los Venerables*. Sevilla, 1991, págs. 25-111.

⁶³ Tal propuesta ha sido realizada por FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Algunas puntualizaciones sobre los hospitales de los Venerables y de la Caridad”, *Laboratorio de Arte*, 1998, nº 11, pág. 185.

⁶⁴ La fecha figura en una cartela pintada en el arco triunfal. Para mayor información sobre este convento de monjas franciscanas puede verse VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José. *La Sevilla oculta...*, op. cit., págs. 167-180. Además, existe un estudio monográfico debido a CENTENO, Gloria. *Monasterio de Santa María de Jesús*. Sevilla, 1996.

fajones y en las claves de cada uno de los tramos de la nave. La actualización estética supuso la construcción de nuevos retablos, entre los que destaca el mayor, contratado en 1690 con Cristóbal de Guadix y cuyas esculturas son obra de Pedro Roldán⁶⁵. Coincidió con la policromía y dorado de este retablo el encargo al pintor José López Chico de las pinturas murales del presbiterio⁶⁶. En ellas se reprodujeron con gran precisión las formas plásticas de las yeserías, ordenando grandes paños de retorcidos motivos a partir del eje que marcan las ventanas. Por otra parte, acentuando los juegos de ficción, se dispusieron unas pilastras que compiten con los colosales soportes salomónicos del retablo. Los retorcidos tallos vegetales, que se cruzan y superponen desplegándose sobre las paredes, se acompañan de festones vegetales, querubines y figuras de ángeles niños con guirnaldas de frutas. Entre ellos se sitúan cartelas con alegorías marianas y de la vida monástica. A los lados de las ventanas se han pintado unos registros mixtilíneos resueltos a modo de fingidos edículos arquitectónicos en los que se han representado con carácter ilusionista los arcángeles Gabriel, Miguel, Rafael y Uriel, portado sus correspondientes atributos y sosteniendo escudos con inscripciones latinas alusivas a la Virgen María. El fondo rojizo de los paneles y el perfilado en oro de los roleos acentúa la sensación de relieve, dotándolos de una ficticia corporeidad. Más menuda es la decoración pintada en las jambas e intradós de las ventanas, si bien logra perfectamente el propósito de aparentar carnosos yesos. Estos yesos fingidos guardan relación con los auténticos que aparecen en la bóveda de la nave.



Fig. 10. *Bóveda de la nave*. Iglesia del Convento de Santa María de Jesús, Sevilla. 1696.

⁶⁵ Sobre ese conjunto de retablos puede verse HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo barroco...*, op. cit., págs. 42-43 y 281-283.

⁶⁶ La noticia fue dada a conocer por QUILES GARCÍA, Fernando. “José López Chico y las pinturas murales de Santa María de Jesús (Sevilla)”, *Archivo Hispalense*, nº 240, 1996, págs. 105-109.

Frente a la presencia masiva y ofuscante de yeserías en la iglesia de Santa María la Blanca y de las más comedidas pero igualmente protagonistas del espacio de la iglesia del Hospital de la Caridad, en este templo las labores de yeso se han reducido hasta convertirse en elementos aislados y armónicamente distribuidos para enriquecer plásticamente la bóveda. De todas ellas son las grandes macollas caladas que ocupan las claves de los tramos las más llamativas y rotundas. Se trata de amplias cartelas, similares a piezas de joyería, en las que unos tallos vegetales y cintas serpenteantes se entrecruzan a distintos niveles, presentando al centro volutas caladas o labores de incrustaciones, aunque también se ha utilizado en un caso el anagrama de María entre una pareja de angelitos (Fig. 10). A pesar de la vistosidad y potencia de estas macollas, son los ondulantes roleos que enmarcan las ventanas los que ofrecen una mayor similitud con los yesos pintados en los muros del presbiterio. Junto a esos motivos vegetales hay que destacar la presencia de máscaras y festones de frutas en las ménsulas de los arcos fajones.

Las razones que llevaron a la comunidad de clarisas a optar por una decoración de yesos tan sucinta para enriquecer la bóveda de la nave debieron ser de índole económica. Idénticos motivos obligarían a encomendar a López Chico la ornamentación de los muros del presbiterio con yesos simulados. La labor pictórica, que con la iluminación adecuada podría confundirse con auténticas yeserías, resultó más barata y mucho más rápida de ejecución, especialmente si se tiene en cuenta que la misma plantilla utilizada para decorar uno de los muros sirvió para pintar el frontero.

La actividad de Lucas Valdés como muralista continuó a comienzos del siglo XVIII, con importantes trabajos para dominicos y jesuitas. En la iglesia del convento de San Pablo, actual parroquia de Santa María Magdalena, renovada por Leonardo de Figueroa tras el hundimiento de 1691, dejó Lucas Valdés algunos de los principales testimonios de su arte a partir de 1709⁶⁷. Su labor se concretó en la decoración de la capilla mayor, crucero, pilares, sotocoro y bóveda de la sacristía⁶⁸. De tan amplio programa decorativo destacan junto a las grandes composiciones figurativas las yeserías fingidas que sirven para enmarcarlas, las fingidas hornacinas con santos dominicos de los pilares del crucero, las arquitecturas que sirven de fondo a algunas escenas y los medallones distribuidos por diferentes elementos arquitectónicos del templo. Dichos motivos, que reproducen con gran eficacia los valores plásticos de las labores en yeso, guardan una estrecha relación con los empleados por el pintor en obras precedentes ya comentadas. Es más, el tipo de

⁶⁷ Sobre este autor y su intervención en el convento de los dominicos véase SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952, págs. 54-63. Asimismo, RIVAS CARMONA, Jesús. *Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro*. Sevilla, 1994, págs. 64-74. También MORALES, Alfredo J. "Leonardo de Figueroa y el barroco policromo en Sevilla", en VV. AA.: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, 1999, págs. 196-200.

⁶⁸ Sobre estas pinturas puede verse VALDIVIESO, Enrique. *Pintura...*, op. Cit., págs. 479-483. Asimismo FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Lucas Valdés...*, op. cit., págs. 76-81.

los roleos, el modo de retorcerlos y entrecruzarlos resultan demasiado tradicionales, distanciándose de los nuevos repertorios formales con hojas de acanto, que ya habían empezado a introducirse en las labores de la talla en madera de la época.

Esta decoración pictórica que finge yesos convive con las yeserías auténticas diseñadas por Leonardo de Figueroa como parte del programa de renovación del templo. Se emplearon para apejar las ménsulas de los arcos fajones de las naves laterales, para enmarcar las grandes composiciones pictóricas de los muros laterales y los ventanales del primer tramo de la capilla mayor y de los testeros del crucero, apareciendo también en el friso y en las enjutas de los arcos. Se trata en su mayoría de roleos y motivos vegetales, aunque también hay algunas frutas y pájaros en los yesos de las enjutas. Tanto éstos como los del friso son de mayor tamaño que los restantes, contribuyendo a dotar de monumentalidad y elegancia a la arquitectura. Para mayor riqueza del interior éstos últimos aparecen dorados, enlazando con sus brillos y luminosidad con los elementos de madera dorada y policromada distribuidos por todo el interior y que llegan a su máxima expresión en la monumental bóveda del crucero. La renovación del templo se desarrolló entre 1691 y 1709, según indica Matías de Figueroa, hijo del arquitecto⁶⁹.

Otro excepcional monumento del barroco sevillano, la iglesia de San Luis, correspondiente al Noviciado de la Compañía de Jesús, está relacionada con Leonardo de Figueroa⁷⁰. También lo está al pintor Lucas Valdés pues en este edificio realizó su último conjunto mural conocido. La autoría de las trazas de este singular templo es un asunto que ha suscitado múltiples opiniones, oscilando entre las que asignan tal responsabilidad a Figueroa y las que señalan la existencia de un proyecto venido de Roma, que se encargaría de plasmar y adecuar al lenguaje local el citado arquitecto. Sí está claro que el edificio se inició en 1699 y que su inauguración tuvo lugar en 1731 por el arzobispo don Luis de Salcedo y mientras Felipe V y la corte residían en Sevilla⁷¹. En el excepcional interior de este templo se produce una inusitada acumulación de elementos y motivos de extraordinario colorido, que contribuyen a enfatizar la articulación espacial, los juegos de volúmenes, la sensación de movimiento y los efectos luminosos. El sentido ascensional de la propia arquitectura, que parece girar impulsada por las columnas salomónicas que simulan servir de soportes, se acentúa por el ilusionismo de las pinturas murales, tanto del ingreso como de la cúpula, deudoras ambas de Andrea Pozzo. El

⁶⁹ Véase SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca...*, op. cit., págs. 56-57.

⁷⁰ La primera obra monográfica sobre el templo fue la de CAMACHO BAÑOS, Ángel. *El templo de San Luis de Sevilla*. Sevilla, 1935. Posteriormente se editó la de BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *La iglesia sevillana de San Luis de los franceses*. Sevilla, 1977. El más completo y actualizado estudio es el realizado por RAVE PRIETO, Juan Luis. *San Luis de los Franceses*. Sevilla, 2010.

⁷¹ Sobre esta etapa de la historia sevillana y sus repercusiones artísticas puede verse MORALES, Alfredo J. "Sevilla es Corte. Notas sobre el Lustró Real", Catálogo de la Exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*. Madrid, 2000, págs. 172-181.

interior de este templo es una suma de pinturas, yaserías, maderas doradas y policromadas, herrajes, mármoles y espejos que lo convierten en un ámbito ofuscante y maravilloso⁷².



Fig. 11. *Interior*. Iglesia de San Luis, Sevilla. 1730.

La síntesis de las artes característica del barroco resulta paradigmática en este espacio, aunque tal vez sea la pintura realizada por Lucas Valdés en la cúpula lo más llamativo y espectacular de la decoración. Junto a las teatrales perspectivas que la monumentalizan y dilatan, es necesario resaltar la presencia de yaserías fingidas en los muros de las capillas laterales, en el fuste de pilastras y en las enjutas de algunos arcos, cuya autoría se han atribuido al pintor Domingo Martínez, a quien se sabe corresponden las pinturas de la exedra de entrada al templo⁷³. De ser cierta esta hipótesis, estos yesos fingidos se habrían pintado antes de inaugurarse el templo en 1731, por más que el maestro realizara con posterioridad las aludidas pinturas de la entrada. De cualquier modo, es un buen testimonio de la costumbre generalizada en la decoración de los interiores sevillanos de las últimas décadas del siglo XVII y primeras del XVIII, de emplear pintura mural reproduciendo con gran eficacia y verismo las formas plásticas de las yaserías. A veces sustituyéndolas por completo, mientras en otras ocasiones conviven con las auténticas, tal y como ocurre en esta iglesia de San Luis, en donde los yesos tienen una discreta presencia. Se

⁷² El texto, con ligeras variantes, corresponde a mi trabajo MORALES, Alfredo J. “Leonardo de Figueroa...”, op. cit., pág. 207.

⁷³ Este autor ha sido estudiado por SORO CAÑAS, Salud. *Domingo Martínez*. Sevilla, 1982. Sobre sus pinturas murales véase FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. “La pintura mural de Domingo Martínez”, Catálogo de la Exposición *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*. Sevilla, 2004, págs. 57-73.

localizan en el friso, en las enjutas de los arcos que cobijan los retablos menores y en los pilares del tambor de la cúpula, con forma de guirnaldas de flores y frutas, y en las basas de las hornacinas que alojan las esculturas también localizadas en el tambor (Fig. 11). A pesar de su limitada presencia es una importante contribución al enriquecimiento plástico del recinto, además de contribuir a resaltar las líneas de la composición arquitectónica.

Con ellas casi se produce la desaparición de las yeserías en la arquitectura barroca de la capital hispalense, pues fueron prácticamente sustituidas por las pinturas. Sin embargo, al comenzar el Setecientos, en las poblaciones de la campiña sevillana, especialmente en las situadas en las proximidades de las tierras de Córdoba y Málaga, triunfará la ornamentación en yeso, dando lugar a interiores sorprendentes, de gran riqueza plástica y abigarramiento.

ILARIO MERCANTI “LO SPOLVERINI”: CRÓNICA PICTÓRICA DEL MATRIMONIO DE ISABEL DE FARNESIO EN PARMA Y OTROS ASPECTOS DEL MECENAZGO ARTÍSTICO DE LA SOBERANA

José María Morillas Alcázar, Universidad de Huelva

Introducción: perfil de Isabel de Farnesio (biopic)¹

Isabel de Farnesio [Elisabetta Farnese] (1692-1766), hija de Odoardo Farnese y Dorotea Sofía de Neoburgo, hijastra y sobrina del duque Francesco, tras el matrimonio de su madre viuda con su cuñado, es heredera del patrimonio farnesiano. Si algo define a la reina consorte de España y de las Indias es que supo conciliar los intereses de la Corona hispana con los propios, manifestados a través de sus hijos, tanto con la recuperación de territorios en la Península Italiana (Ducado de Parma y Piacenza, Reino de Nápoles) para Carlos y Felipe, como con una estudiada política matrimonial para sus descendientes que desembocaría igualmente en la renovada presencia hispana en el panorama internacional del *Settecento*. La primera gran operación diplomática de Isabel de Farnesio fue la realizada durante el traslado de la corte a Sevilla (1729-1733), firmándose en esa capital el 9 de noviembre de 1729, el Tratado de igual nombre por el que, tras la guerra anglo-española (1727-1729), se reconoce tácitamente la sucesión del infante Carlos de Borbón y Farnesio a los ducados de Parma, Piacenza y Guastalla². A ello se unirán los Pactos de Familia, suscritos entre las monarquías francesa y española, el primero en San Lorenzo del Escorial el 7 de noviembre de 1733³; el segundo en Fontainebleau el 25 de octubre de 1743⁴; alianza contra los austriacos que permitían a Isabel asegurar los territorios italianos para sus hijos⁵.

La auténtica imagen de Isabel se manifiesta desde su llegada a España para la ratificación del matrimonio celebrado en Parma, en el Palacio del Infantado de Guadalajara el 24 de diciembre

¹ Sobre idéntico argumento, cfr. MORILLAS ALCÁZAR, José María. “Elisabetta Farnese: diplomatica di razza e committente d’arte” en *Il mestiere delle armi e della diplomazia*. Catálogo exposición Palacio Real de Caserta 23 octubre 2013-19 enero 2014 (a cura di Vega de Martini). Edizioni Scientifiche Italiane (ESI), Napoli 2013, págs. 131-135.

² CANTILLO, Alejandro del. *Tratados de Paz y de Comercio que han hecho con las potencias extranjeras los monarcas españoles de la Casa de Borbón desde el año 1700 hasta el día*. Imprenta de Alegría y Charlain, Madrid 1843, págs. 247-260. Para profundizar en el periodo sevillano cfr. MORALES, Nicolás y QUILES, Fernando (comp.). *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustró Real (1729-1733)*. Casa de Velázquez, Madrid 2010.

³ *Ibidem*, págs. 277-281.

⁴ *Ibidem*, págs. 367-371.

⁵ Isabel aseguraba así lo ya suscrito en Londres en 1718 con la Cuádruple Alianza: en caso de la no descendencia masculina del Duque de Parma, los territorios pasarían a su primogénito que debería renunciar al trono español; como así sucedió con Carlos.

de 1714, con la previa expulsión de Maria Ana de la Trémouille, comisionada por Luis XIV para mantener su influencia durante el primer matrimonio del rey con María Luisa Gabriela de Saboya. Fue Giulio Alberoni quien, tras participar activamente en la elección de Isabel como segunda esposa de Felipe V, advirtió a la Farnesio del peligro potencial que suponía la Trémouille⁶. Más tarde sería el propio Alberoni quien sería expulsado de España en 1719, acusado, como comenta Lynch de ser “un sacerdote blasfemo y fornicador que no había celebrado misa desde hacía más de seis años”⁷, ocultando el excesivo poder que estaba adquiriendo el prelado, queriendo superar incluso al de la propia reina.

La llegada de Isabel a España despertó la curiosidad de las distintas cortes europeas que, a través de sus embajadores, deseaban conocer aspectos de su personalidad. Así poseemos varias descripciones de la época, como la del Duque de Saint-Agnau, embajador de Luis XIV en la ratificación matrimonial, que indica: “es alta y muy bien formada. Me parece que puede gustar, aun no siendo bella. Tiene buen aire y ojos de cierta espiritualidad. Sin duda la viruela le ha quitado muchos encantos”⁸. Habría que sumar además la del Príncipe de Mónaco: “su corazón es de lombarda, el espíritu florentino y lo que desea lo quiere fuertemente”⁹. Los más osados, mencionados por el ya citado Taxonera, aluden a su fortaleza de carácter y sus modales, a veces, violentos que contrastaban con los de la primera mujer del rey, que según el Duque de Grammont, embajador extraordinario de Luis XIV: “no puede decirse que sea una belleza, pero sí que su figura agrada a cualquier hombre de gusto delicado”¹⁰.

Este “gusto delicado” de la primera mujer del rey se transformaba en el “gusto refinado” de la Farnesio. Mujer culta y amante de las Bellas Artes, especialmente de la Pintura, afición heredada de su preceptor el pintor Mulinaretto; además de la Escultura, el Teatro y la Música. En este último aspecto destacaría la llegada a la Corte, por expreso deseo de la soberana, del cantante italiano Carlo Broschi “Farinelli” para aliviar al rey de sus melancolías¹¹.

La reina practicaba igualmente la pintura, tal como relata Antonio Palomino en la dedicatoria de su obra *El Museo Pictórico y la Escala Óptica. El Parnaso español pintoresco y*

⁶ Cfr. LAVALLE-COBO, Teresa. *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*. Fundación Apoyo Historia del Arte Hispánico, Madrid 2002. La autora analiza pormenorizadamente el papel jugado por Alberoni en la concertación del segundo matrimonio de Felipe V y las posteriores actuaciones de la Farnesio, págs. 29-38.

⁷ LYNCH, John. *Bourbon Spain 1700-1808 (A History of Spain)*. Basil Blackwell Scientific Publications, Oxford 1989. Edic. española: *El siglo XVIII*. Edit. Crítica, Madrid 1991, pág. 121.

⁸ Cit. por TAXONERA, Luciano de. *Felipe V, fundador de una dinastía y dos veces rey de España*. Edit. Juventud, Barcelona 1956, pág. 178.

⁹ Cit. por BALLESTEROS y BERETTA, Antonio. *Historia de España y su influencia en la Historia Universal*. Salvat, Barcelona 1929, Tomo V, pág. 55.

¹⁰ Cit. por PEREY, Lucien. *Une reine de douze ans Marie Louise Gabrielle de Savoie, reine d'Espagne*. Calmann-Lévy Éditeurs, Paris 1905, págs. 6-9. Taxonera menciona igualmente a este autor en op. cit., págs. 79-81.

¹¹ Cfr. MARTINI, Vega de y MORILLAS ALCÁZAR, José María. *Farinelli. Arte e spettacolo alla Corte spagnola del Settecento*. Artemide, Roma 2001.

laureado (1715), calificándola de “excelente habilidad”¹², a lo que se suman las obras realizadas por la soberana, mencionadas por Bottineau¹³ y otros autores que resaltan el papel preponderante de Isabel en el enriquecimiento de las colecciones reales y en la elección de los artistas.

Annibale Scotti di Castelbosco, secretario personal de la soberana, asesor artístico y hombre de confianza de Isabel desde la celebración de su matrimonio por poderes en Parma, informa al rey, en carta enviada durante el viaje hacia España, de los regalos recibidos por la soberana por su matrimonio, destacando los de su tía “un suministro de diamantes y zafiros y un gran vaso de porcelana de Sevres”, según documentación conservada en el Archivio di Stato di Napoli. Información otorgada para que Felipe V no tuviera dudas sobre el “gusto artístico”, capacidades y cualidades de su nueva esposa que se desarrollarían a lo largo de su reinado. La soberana tuvo su propia colección de pinturas y esculturas, reconocibles por el llamado *giglio farnesiano* que, en opinión del Prof. Lattuada y otros autores, es en realidad un *farnium* u hoja de encina (*quercia*)¹⁴. Recién llegada a España, Isabel influirá decisivamente en las Bellas Artes relacionadas con la corte, con la llegada a nuestro país de pintores de primera fila como Michel-Ange Houasse (pintor de corte: 1715-1727), Jean Ranc¹⁵ (pintor de corte: 1723-1735) o Louis-Michel Van Loo (pintor de corte: 1737-1753), incluyendo como sus ayudantes a pintores autóctonos. A ello se unirán otros pintores que cambiarán el gusto afrancesado por el italianizado, caso de Andrea Procaccini o Nicola Vaccaro. Igualmente valorizará a pintores andaluces barrocos del *Seicento* como Velázquez o Murillo, este último descubierto durante el Traslado de la Corte a Sevilla (1729-1733). El interés por Murillo y lo murillesco es de especial interés, específicamente por el asesoramiento que en esta materia realiza el pintor nacido en Higuera de la Sierra (Huelva), Alonso Miguel de Tovar, ya en la Corte al menos desde 1725, nombrado pintor de corte en 1729 y llamado a Sevilla en 1731 por la soberana¹⁶.

¹² PALOMINO DE CASTRO y VELASCO, Antonio. *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*. Tomo I: *Theórica de la Pintura*. Madrid 1715, facsímil: Aguilar, Madrid 1947, págs. 39.

¹³ BOTTINEAU, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Fundación Universitaria Española, Madrid 1986, págs. 466-486. Cfr. además el interesante capítulo de BERTINI, Giuseppe. “L'educazione artistica di Elisabetta Farnese alla corte di Parma” en *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna* (a cura di Gigliola FRAGNITO). Viella, Roma 2009, págs. 31-51.

¹⁴ LATTUADA, Riccardo. “Combatere, negoziare, governare: tre immagini di Alessandro Farnese” en *Il mestiere delle armi e della diplomazia*. Op. cit., págs. 32-42. Específicamente, en el Congreso y exposición: “Il segno del Giglio”, celebrado en el Centro Studi e Ricerche de Caprarola en 1995, se estudió esta temática.

¹⁵ Cfr. MORILLAS ALCÁZAR, José María. “Elisabetta Farnese, Jean Ranc e i gioielli reali” en *Gioielli Regali*. Catálogo exposición Palacio Real de Caserta 7 junio-30 octubre 2005. Skira, Milano, págs. 9-18.

¹⁶ MORILLAS ALCÁZAR, José María. *Empresas artísticas durante la estancia de Felipe V en Sevilla*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla 1992, págs. 667-671. En mi Tesis incluí datos que apoyan documentalmente esta cronología, extraídos del Archivo General de Palacio Real de Madrid: documento fechado el 1 de febrero de 1725 en el que el rey ordena que Tovar pase a la Granja de San Ildefonso (AGPM: Secc. Histórica. Caja 1305/25, s/f), unido a la carta de Jean Ranc en la que indica que, en 1728, suspendió los retratos de los príncipes “para retocar un gran cuadro del copista Alonso Miguel de Tovar”, publicado por Sánchez Cantón en 1915, en posible alusión al desaparecido en el incendio del Alcázar de Madrid en 1734. Unido al documento, fechado en Sevilla el 25 de noviembre de 1731 y firmado por Patiño, por el que

La colección artística de la reina supone además el enriquecimiento de las colecciones reales españolas, no solo con las realizadas por los pintores de corte, sino también con pinturas encargadas o compradas en Florencia, Venecia, Holanda y otros territorios, algunas de ellas a través de Florencio Kelly, cirujano del rey y marchante de arte. Aunque existe el inventario de las mismas¹⁷, muchas obras han desaparecido en la actualidad ya que tras su fallecimiento, como publica Luna, en 1768 algunas fueron vendidas para pagar y compensar a los herederos¹⁸. Destaca la compra, como indica la Prof.ssa Cioffi, de la colección de esculturas de Cristina de Suecia¹⁹.

En la actualidad, valorar las habilidades políticas, diplomáticas, coleccionistas y artísticas de Isabel de Farnesio es una empresa compleja, por el importante papel que desempeñó en la política y en la cultura española desde 1714 hasta el fallecimiento de Felipe V en 1746; ocupando un lugar secundario tras el ascenso al trono de su hijastro Fernando VI y recuperándolo con la llegada de Carlos III en 1759, hasta su muerte en 1766. Muchas residencias de los monarcas españoles (Reales Sitios) se construyen, reforman y decoran bajo su influencia: Palacio Real de Madrid, Granja de San Ildefonso, Reales Alcázares de Sevilla, Palacio de Riofrío; otros, como el Palacio de Aranjuez, abandonada su construcción desde la muerte de Felipe II, continúan su edificación. Los inmuebles regios se enriquecerán con jardines, grupos escultóricos y otros bienes muebles de primer nivel. Sin duda, el esplendor hispano del siglo XVIII, especialmente con Felipe V y Carlos III, tiene una protagonista e impulsora: Isabel de Farnesio, como demuestra el renovado y creciente interés por la investigación y estudio sobre la soberana.

Ilario Mercanti “Lo Spolverini” (Parma, 1657- 1734), pintor de corte del Duque Francesco I Farnese: de pintor de batallas a pintor de ceremonias y fiestas

Ilario Giacinto Mercanti nace en Parma en 1657, formado con el pintor Francesco Monti (Brescia, 1646 - Parma, 1712), conocido como “il brescianino delle battaglie” por su especialización en esta temática, aprendida a su vez de su maestro, el borgoñón Jacques Courtois, conocido en Italia como “Giacomo Cortese” (1621-1676) o “il borgognone delle battaglie”. Este pintor oriundo del Franco Condado -en la época posesión española- se traslada a Milán -otra posesión hispana- en 1636, enrolándose en el ejército español hasta 1639, de ahí su

se ordena el viaje de Tovar a Sevilla (AGPM: Secc. Histórica. Caja 1305/25, s/f). Encontrándose este pintor en el séquito real, tras finalizar la estancia en la capital hispalense (AGPM: Secc. Histórica. Caja 213: *Continuación del expediente del viaje a Andalucía*, s/f). Para ampliar información sobre Tovar, cfr. QUILES García, Fernando: *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. Diputación de Sevilla, 2005.

¹⁷ Cfr. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel; MARTÍNEZ CUESTA, Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan. *Inventario de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid 2005.

¹⁸ LUNA, Juan José. “Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (nº XXXIX). Valladolid 1993, págs. 359-369.

¹⁹ CIOFFI, Rosanna. “Le collezioni di antichità farnesiane e le sculture della Reggia di Caserta” en *Il mestiere delle armi e della diplomazia*. Op. cit., págs. 7-14.

especialización pictórica en batallas y episodios bélicos. Spolverini, aunque hereda de su maestro Monti la temática bélica, decide ampliar su formación artística con dos viajes no específicamente documentados: el primero a Florencia para trabajar con Giacomo Cortese, el maestro de su maestro. El segundo a Venecia para estudiar la luz y el colorido; por la poca información que existe al respecto, se desconoce si tuvo varias estancias en esta ciudad, está documentado en 1677 y en 1690, además de reconocerse la autoría, entre otras, de las pinturas efectuadas en la Sala Cappello. Desde Venecia es llamado a Parma por el Duque Ranuccio II Farnese que emite una *patente de familiarità* el 31 de agosto de 1692, para nombrarlo pintor de corte con una retribución anual de L. 3450,²⁰. Esta patente, no solo indica el conocimiento anterior del artista, que pudo trabajar en su juventud en la decoración de la Cartuja de Parma, sino también la intención del Duque para convertirlo en pintor de corte; cargo que obtiene, según Ceschi Lavagetto, en 1695, correspondiendo este nombramiento al sucesor de Ranuccio II, su hijo Francesco I²¹.

Aunque Spolverini es un pintor básicamente de batallas, en la exposición celebrada en Piacenza en 1979, cuya información más adelante ampliaré, Raffaella Arisi modificó el catálogo de la obra titulada "Due sovrani sotto un trono alzato presso un castello osservano una naumaquia" (1710c), conservada en el Palazzo del Comune de Parma, por "Naumachia nel giardino ducale di Parma", identificándolo con un episodio de la celebración del matrimonio entre Odoardo Farnese y Dorotea Sofía de Neoburgo en 1690, realizado por Spolverini ²². Hecho importante ya que cambia la consideración de Mercanti no solo como artista de batallas, sino también como pintor de ceremonias y fiestas y enlaza directamente con *i Fasti di Elisabetta*, tercer ciclo de la serie conocida como *Fasti Farnesiane*, máximo exponente del esplendor de los Farnesio. En ello, sin duda, jugó un importante papel Ferdinando Galli di Bibiena, pintor de escenografías y diseñador de arquitecturas teatrales que se prestaba sus servicios al Ducado de Parma desde 1685 y fue comisionado por Ranuccio II para la organización de los actos festivos del matrimonio de Odoardo y Dorotea Sofía, junto a otros artistas como Lorenzo Haili, Antonio Verga y el propio Ilario Spolverini.

El inicio de *i Fasti Farnesiani* se debe al Duque Ranuccio II para decorar la sala de los estucos del Palacio Farnese de Piacenza, representando los pintores Giovanni Evangelista Draghi, Sebastiano Ricci y otros, entre 1685 y 1687, los principales episodios de la vida del Papa Paolo III (1468-1549), hijo de Pierluigi Farnesio y Giovannella Gaetani, y de Alessandro Farnese (1545-

²⁰ A. S. P.: Reg. Petenmti, vol. V, pág. 269. Cit. por ARISI RICCARDI, Raffaella. *Hilario Spolverini, pittore di battaglie e cerimonie*. Cassa di Risparmio di Piacenza, 1979, pág. 25, mencionando a BORRI, F. "I quadri di Ilario Spolverini per le nozze di Elisabetta Farnese" en *Parma*, 1933, págs. 256-268.

²¹ La fecha del nombramiento como pintor de corte sigue siendo discutida; si es inmediatamente después de la *patente de familiarità* y, por tanto, realizado por Ranuccio II; o si es en 1695 y ya corresponde al gobierno de Francesco I, al fallecer Ranuccio II en 1694. CESCHI LAVAGETTO, Paola en su artículo incluido en *Dizionario della pittura e dei pittori* (dir, CASTELNUOVO, Enrico). Einaudi, Torino 1992, Tomo III, págs. 587-588, postula 1695 como fecha del nombramiento.

²² ARISI RICCARDI, Raffaella. Op. cit. pág. 59.

1592), tercer duque de Parma y Piacenza y Gobernador de los Países Bajos. Tras estas dos series, el Duque Francesco I Farnese encarga a Ilario Mercanti reforzar la serie de Alejandro con escenas de batallas y un tercer ciclo que mostraría el matrimonio por poderes entre Felipe V de España e Isabel de Farnesio en la Catedral de Parma. Para ello el pintor estará presente en todos los acontecimientos relacionados con el enlace, así como en el viaje que, una vez celebrado, emprende la soberana hacia España, finalizándola en el Monte *Cento Croci*, frontera del Ducado de Parma y Piacenza. Este tercer ciclo: *I Fasti di Elisabetta* (Los Fastos de Isabel) se realiza entre 1714 y 1723, añadiendo Spolverini, como se ha adelantado, algunas batallas o episodios bélicos de Flandes a la serie de Alejandro, para reforzar la conexión de los Farnese con los monarcas españoles, principalmente el emperador Carlos V y su hijo Felipe II. El ascenso al trono de Felipe V en 1700 y el nuevo periodo de esplendor hispano suponía además la afirmación de los Farnese, tras la celebración del enlace, como una de las dinastías europeas más importantes.

El 16 de septiembre de 1714 se celebró la boda por poderes en la Catedral de Parma, el pintor fue expresamente comisionado por el duque Francesco para realizar unos dibujos y apuntes de esta ceremonia; así lo indica Ferdinando Arisi: "il 16 settembre vengono celebrate a Parma le nozze per procura di Elisabetta Farnese con Filippo V di Spagna". Lo Spolverini è incaricato di prendere appunti dal vero in vista della realizzazione dei dipinti di cerimonia relativi agli sponsali e alle incisioni da inserire nel volume-ricordo"²³.

La serie en su totalidad, con excepción de los episodios dedicados al Papa Paulo III, es de complicada interpretación y datación genérica, lo que ha provocado que en varias exposiciones sobre la familia Farnese, no se hayan incluido estos cuadros. Sin embargo, del 23 de octubre de 2013 al 19 de enero del 2014, la Soprintendenza BAPSAE de Caserta y Benevento, junto al Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo y la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici de la Campania, organizó una exposición en el Palacio Real de Caserta, titulada: *Il mestiere delle armi e della diplomazia: Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*, bajo el comisariado de Vega de Martini, con catálogo publicado por Edizioni Scientifiche Italiane (Napoli 2013; ISBN: 978-88-495-2771-1), en el que se aclararon importantes aspectos sobre esta colección pictórica.

La serie completa está repartida entre el Palazzo Farnese y el Museo Cívico de Piacenza; el Palazzo della Pilotta y el Municipio de Parma; el Museo de Capodimonte, en Nápoles, el Palacio Real de Caserta y varias colecciones particulares que dificultan la realización de una correcta secuencia de acontecimientos. Dos personajes de una misma familia, Alejandro e Isabel, se convierten en su eje principal en un momento histórico concreto.

²³ ARISI, Ferdinando. Op. cit, Piacenza 1961, págs. 35, 289.

Actualmente, la mayoría de los episodios bélicos, pertenecientes a la primera serie y efectuados por Spolverini están sin catalogar, suponiendo la exposición de la Reggia de Caserta un importante avance. Ilario Mercanti no es realmente un pintor detallista y su obra tiene más un valor documental, político y testimonial que artístico; aunque la ausencia de los títulos de las batallas se deba a que estas obras fueron pintadas muchos años, e incluso siglos, después de haber tenido lugar. Una secuencia lógica clasificatoria se establece en base no de su importancia, sino del momento en el fueron realizadas por Spolverini²⁴.

Otra importante exposición ya citada, claro antecedente de la casertana, fue la celebrada en el Palazzo Farnese de Piacenza en 1979, *Società e cultura nella Piacenza del Settecento* contó con un valioso e imprescindible catálogo de las 76 obras expuestas, realizado por Raffaella Arisi²⁵, en el que se incluyen además las investigaciones efectuadas por Ferdinando Arisi a principios de la década de 1960. Una muestra en la que, de manera clara y documentada, *I Fasti* ocupan el lugar de privilegio que merecen. En el Palazzo della Pilotta de Parma se completó la exposición anterior con la titulada *L'Arte a Parma dai Farnese ai Borboni*, del 22 de septiembre al 22 de diciembre de 1979, el estudio sobre Spolverini lo realizó Ferdinando Arisi²⁶.

La exposición de Piacenza contó con un gran número de cuadros de batallas pertenecientes a particulares que se exhibían por primera vez y que definían el interés de Ranuccio II por incorporar en la decoración de sus residencias ducales esta temática y valorizar la figura de Alejandro. Este género continuaba de moda a fines del siglo XVII y permitiría seguir en los palacios farnese el modelo de creación de galerías de las batallas de otros palacios europeos. Estos espacios tiene su origen en Francia durante la Edad Media y adquieren un significado especial durante el reinado de Felipe II, con la galería de batallas de El Escorial de Felipe, mencionada expresamente por el arquitecto Juan de Herrera en 1589²⁷.

Son en esta fase, correspondientes a Ranuccio II (muere en 1694), combates de caballerías y asaltos a campamentos turcos. Tras el ascenso al ducado de su sucesor, Francesco I, la serie sufre un pequeño parón de cinco años que se recupera hacia 1700 es entonces, en mi opinión, cuando ya el duque Francesco, con 22 años, tiene en su mente la valoración de la figura de Alejandro, aunque no la configuración definitiva de *I Fasti* que adquirirá cuando el compromiso matrimonial entre Felipe V e Isabel sea un hecho. El matrimonio de Isabel en Parma supone un parón en la realización de las batallas ya que el Duque Francesco le encarga al pintor, siguiendo

²⁴ Cfr. MORILLAS ALCÁZAR, José María. "Il Ragguaglio delle nozze di Elisabetta attraverso le opere dello Spolverini e alcune notizie sulle Battaglie" en *Il Mestiere delle armi e della diplomazia*. Op. cit., págs. 93-111.

²⁵ ARISI RICCARDI, Raffaella. *Hilario Spolverini, pittore di battaglie e cerimonie*. Cassa di Risparmio di Piacenza, 1979.

²⁶ ARISI, Ferdinando. *L'Arte a Parma dai Farnese ai Borbone*. Cat. mostra, Parma, 1979, págs. 35-40.

²⁷ BROWN, Jonathan. *La sala de las batallas de El Escorial. La obra de arte como artefacto cultural*. Ediciones Universidad de Salamanca 1998, págs. 14-15.

a F. Arisi, que realice los dibujos, diseños y apuntes que servirán para completar esta serie que serviría igualmente para ilustrar un libro conmemorativo del enlace: el *Ragguaglio delle nozze* que analizaré más detenidamente en páginas posteriores.

El ciclo de Isabel de Farnesio: El Ragguaglio delle nozze y la serie pictórica I Fasti di Elisabetta

Una de las grandes maniobras diplomáticas del Setecientos fue la concertación del segundo matrimonio del rey Felipe V de España con la princesa parmesana Isabel de Farnesio, tras el fallecimiento de la primera mujer del monarca, María Luisa Gabriela de Saboya (1688-1714). Todo el procedimiento para conseguir que Isabel fuera la futura reina de España y de las Indias lo realiza el cardenal Giulio Alberoni, auténtico artífice del matrimonio. La reina María Luisa fallece el 14 de febrero y, a partir de esa fecha, se inicia una auténtica competición diplomática para la elección de la próxima reina consorte española. Los intereses territoriales y las cuestiones de Estados ocuparían un lugar destacado en la elección de la nueva esposa, acrecentados por la firma del Tratado de Rastatt y Baden (1714), anexo final del de Utrech (1713), por el que España renunciaba a las posesiones italianas, como consecuencia de los apoyos recibidos por Felipe durante la Guerra de Sucesión al trono hispano, con la supervisión de Luis XIV de Francia, valedor del pretendiente Borbón e igualmente partidario del equilibrio territorial de las potencias europeas²⁸. A Felipe V se le reconoce internacionalmente como rey de España y de las Indias, pero la cuestión italiana será especialmente dolorosa. Ya Felipe recibió el apoyo de los napolitanos cuando el 8 de abril de 1702 las naves españolas llegaron al puerto de Pozzuoli y el 17 realizó su entrada triunfal en Nápoles, siempre acompañado por el recién nombrado virrey, marqués de Villena, en sustitución del duque de Medinaceli²⁹. Los memoriales laudatorios que reflejan esta visita real se conservan, entre otros fondos, en la Biblioteca Nacional de Nápoles (B.N.N.) y en la Biblioteca de Storia Patria (B.S.P.N.)³⁰. El abandono del Reino de Nápoles en

²⁸ El apoyo francés se manifestó en varios memoriales conservados en la Biblioteca Nacional de París (B. N. P.) como la *Historia Política y Secreta de la Corte de Madrid*, conservado en la División Occidental. Fondo Espagnol, nº 137.

²⁹ B. N. P. Secc. Manuscritos. División Occidental. Fondo Vaudemont (2ª serie Fondo Lorraine), nº 970, fols. 17 r-34 v. Vid. CONIGLIO, Giuseppe, *I Vicerè spagnoli di Napoli*. Fausto Fiorentino, Napoli 1967, págs. 34-350. Cfr. Además LATTUADA, Riccardo, “Filippo V a Napoli” en *Il mestiere delle armi e della diplomazia*. Op. cit., págs. 115-125.

³⁰ B. N. N. VICO, G. *Oratio pro felici ad neapolitanum solium aditu Philippo V Hispaniarum novique orbis monarchae*. Napoli 1702. Igualmente importante el volumen de la Biblioteca Storia Patria de Nápoles (B. S. P. N.) que narra el viaje del monarca y su recibimiento: *Distinto diario dell'oprato dalla Maestà Cattolica di Filippo V re delle Spagne, Napoli e Sicilia, [ecc] dalla sua partenza da Barcellona, sua dimora e partenza da questa città, con esatto e compito ragguaglio delle feste, cavalcata, giuramento, iscrizioni, apparati ed azioni più solenni da essa qui fatte*. Napoli 1702.

1707 y la llegada de los austríacos, tras la firma de Utrech y Rastatt suponía perder la esperanza territorial del sur peninsular itálico³¹.

Otro acontecimiento importante fue el encuentro entre Felipe V y el duque Francesco Maria Farnese que se produjo en el Palacio Lodi de Cremona en julio de 1702. Según Coniglio: "il colloquio (...) fu molto cordiale, quasi a presagiare il legame che tra qualche anno avrebbe unito le due famiglie col matrimonio tra Filippo ed Elisabetta Farnese"³². Por tanto, sin minusvalorar las actuaciones de Giulio Alberoni para la concertación del matrimonio entre Felipe e Isabel, si hay unos antecedentes claros que propiciaron el enlace.

Giulio Alberoni llegó a España en 1711 como secretario de Luis José de Borbón, duque de Vendôme, comandante en jefe de las tropas hispanofrancesas en Italia durante la Guerra de Sucesión al trono, posteriormente trasladado a España para las batallas contra los catalanes, partidarios del Archiduque Carlos de Austria. Tras la muerte de su protector en 1712, Alberoni establece contactos con el duque Francesco Farnese y logra ser nombrado representante diplomático de la corte de Parma en abril de 1713³³, tras conseguir la aprobación del Papa Clemente XI y del monarca francés Luis XIV, principales aliados de Felipe V.

En el Archivio di Stato di Parma se encuentra una interesante documentación relativa a la concertación de este matrimonio, a su desarrollo y a las posteriores repercusiones y habilidades diplomáticas de Isabel de Farnesio como reina de España y de las Indias. Fondos como: Casa e Corte Farnesiana, establecido por el primer duque Pier Luigi Farnese, los Carteggio Farnesiano e Borbonico Estero, formado en el siglo XIX por Ronchini, y el denominado Casa e Stato Borbonico. A ello se une la interesante colección de grabados custodiados en la Biblioteca Nazionale di Parma³⁴. Fondo que se completa con la *raccolta documentale* denominada *Carte Farnesiane* del Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.), con una interesantísima correspondencia epistolar entre la reina Isabel de Farnesio, a través de Scotti, y la corte ducal de Parma y Piacenza.

Una fuente de primer orden que nos informa sobre los acontecimientos ocurridos en Parma en relación con la boda por poderes de Isabel de Farnesio es el *Ragguaglio delle noze di Filippo Quinto e di Elisabetta Farnese solennemente celebrate in Parma l'anno 1714 dall' eminentissimo Sig Cardinale Giuseppe Gozzadini legato a Latere del Sommo Pontefice Clemente*

³¹ Un catálogo importante durante el periodo austriaco fue el de la exposición *Settecento Napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*. Electa Napoli, Napoli 1993 que expone el mantenimiento del ambiente artístico napolitano a pesar de la pretendida introducción de modelos austriacos. Una exposición celebrada en el Castel Sant'Elmo del 19 de marzo al 24 de julio de 1994.

³² CONIGLIO, Giuseppe. *I Borboni di Spagna*. Dall'Oglio, Varese 1987, págs. 38-39

³³ LAVALLE-COBO, Teresa. *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*. Op. cit., págs. 31-38. La autora narra todo el proceso hasta que Alberoni logra que Felipe V elija a Isabel de Farnesio como su segunda esposa.

³⁴ MORILLAS ALCÁZAR, José M. *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía*. Padilla Libros y Alfonso Múnaco, Sevilla 1996, pág. 37.

Undecimo, Stamperia di S.A.S, 1717. De esta obra se realizaron varias series destinadas a informar del importante evento, actualmente distribuidas en los distintos archivos, repositorios y bibliotecas europeas, obra del Abate Giuseppe Maggiali con la probable colaboración del Abate Santi³⁵. La edición principal constó de un grabado en el frontispicio y cinco grabados acuarelados con distintos momentos del evento, basados en pinturas, apuntes y dibujos realizados por Ilario Mercanti "Spolverini". Francesco I, Duque de Parma, supervisó la edición de esta obra, siguiendo el modelo conmemorativo, patrocinada por su padre Ranuccio II, de la efectuada con motivo del enlace de su fallecido hermano Odoardo con Dorotea Sofía de Neoburgo -su esposa-, padres de Isabel, su hijastra y sobrina³⁶.



Fig. 1. *Raguaglio delle nozze di Filippo V e di Elisabetta Farnese*. Parma, 1717.

De los seis grabados que ilustraban el *Raguaglio*, el del frontispicio fue realizado por Giovanni Battista Sintès (Roma, 1680-1760) en Piacenza, grabador del Duque Francesco Farnese, titulado: "Ritratto di Elisabetta portato a Filippo V tra allegorie" (fig. 1), basado en la pintura de Ilario Spolverini³⁷. Las alegorías a las que se hace referencia en el título de la obra son el Tiempo

³⁵ En MOSCHINI, Daniela. "La Corte in scena" en Cat. mostra *I segni del potere*. Op. cit., pág.149. Se describe la edición príncipe: "legatura in marocchino rosso coeva al testo con freggio floreale a cornice sui piatti e fiori accantonati. Carte di guardia dorate e goffrate di origine tedesca (Augsburg)". Vid. págs. 150-151.

³⁶ *Descrizione delle feste fatte eseguire con reale magnificenza nella città di Parma nel mese maggio 1690 dal Serenissimo Signore Duca Ranuccio II per le nozze del Serenissimo Sig.re Principe Odoardo Farnese, suo primogenito, con la Serenissima Principessa Dorotea Sofia, Palatina di Neoburgo... Notizia descritta da Giuseppe Notari Parmigiano* (Parma, Galeazzo Rosati, 1690).

³⁷ ARISI RICCARDI, Raffaella. *Ilario Spolverini, pittore di battaglie e cerimonie*. Op. cit., pág. 76. Hace notar que, aunque la fecha que indica el grabado sea 1718, en el volumen claramente se especifica que fue realizado en 1717.

y la Fama que sostienen el retrato de Isabel de Farnesio, aludiendo al realizado por Giovanni Maria delle Piane “Mulinaretto”, para que el monarca conociera a su futura esposa³⁸. El rey, sobre una escalinata, está rodeado por tres figuras femeninas: la Justicia (con la balanza), la Fortuna (con cuerno de la abundancia) y la Paz que señala la escultura sobre pedestal de Alejandro Farnese, vestido como un emperador romano, que contempla la escena. La alegoría de la Paz es especialmente interesante al vincularse con un niño que sostiene un conejo en la derecha, clara alusión al significado que los antiguos romanos otorgaron a Hispania (tierra de conejos) y una rama de olivo en la izquierda, símbolo de Paz que refuerza la iconología de la figura femenina y que igualmente se encuentra en la numismática y medallística romana hispana; completan la escena la representación antropomórfica del río Po, un pelícano y un niño que sostiene la tela del baldaquino; al fondo un mar embravecido con galeones españoles, en referencia a las campañas militares de Felipe V³⁹. De los cinco grabados coloreados con acuarelas: el primero muestra un secuencia en diorama con franjas horizontales con el ingreso en Parma, el 15 de septiembre de 1714, del legado papal, cardenal Ulisse Giuseppe Gozzadini (fig. 2), nacido en Bolonia, ascendido al cardenalato por el Papa Clemente XI en 1709 y elegido por el Pontífice para efectuar la solemne celebración matrimonial.

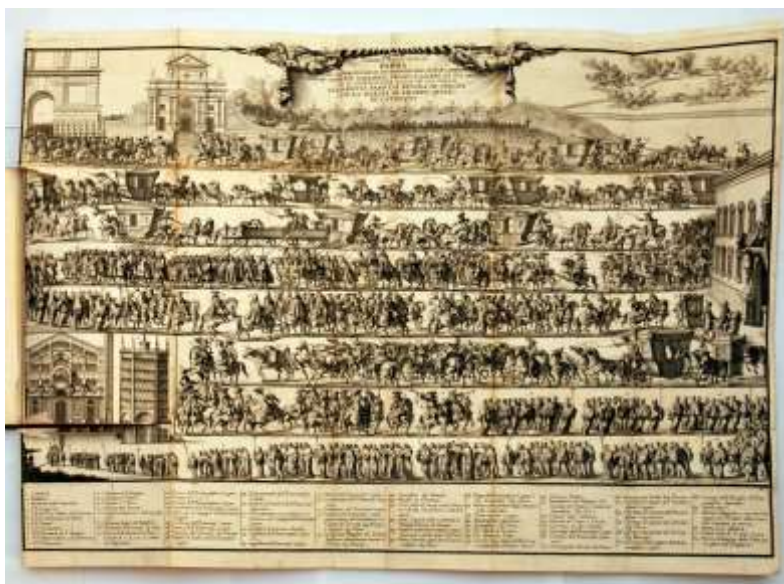


Fig. 2. *Ingresso nella città di Parma del Cardinale Ulisse Giuseppe Gozzadini. Ragguaglio delle nozze.*

³⁸ ARISI, Ferdinando. *Dipinti farnesiani*. Cat. Mostra 24 settembre-1 ottobre, Piacenza 1961, págs. 28-31.

³⁹ Tras un atento estudio, modifíco la interpretación realizada por Raffaella Arisi. Op. cit., pág. 76.

El pintor fue igualmente Ilario Spolverini y el grabador fue Theodor Verkzuyss o Vercruysse (1646-1739), de origen holandés, al incluir Amsteld tras su apellido, en alusión al río que baña la ciudad de Ámsterdam; residió en Roma y Florencia. La estampa se fecha en 1716 y fue añadida al *Ragguaglio* en 1717, fue originalmente un dibujo realizado a lápiz y tinta negra por Spolverini, actualmente conservado en el British Museum de Londres⁴⁰. Comparto el parecer de Ferdinando y Raffaella Arisi que consideran que el dibujo fue realizado con anterioridad al grabado, entre 1714-1716 y que se incluyó en el *Ragguaglio* al responder fielmente a la descripción de la entrada en Parma⁴¹.

En el grabado se dispone una cartela filacteria identificativa de la ciudad, en la zona superior y una banda ancha en la parte inferior donde se enumeran personajes y edificios; destacan: Ulisse Gozzadini (nº 48) acompañado por el Duque Francesco (nº 49), a la izquierda y el Cardenal Acquaviva (nº 50), a su derecha. El desfile comienza en la Porta San Michele y el desaparecido oratorio de Santa María della Scala, ubicados en el ingreso, hasta llegar al Baptisterio y la Catedral, con el lateral del Palacio de los Príncipes, residencia de los Duques de Parma. En realidad no es una reproducción fiel del original. Pues muestra una imagen mucho más semejante al Palacio de Colorno que a la Pilotta, residencia ducal de Parma. Quizás pueda deberse a la intervención de Ferdinando Galli di Bibiena en Colorno y a la relación existente entre Spolverini y Bibiena.

La trascendencia de la llegada a Parma de Gozzadini se muestra en otra obra de Spolverini, incluida en *i Fasti di Elisabetta*, escena del encuentro entre el duque Francesco y el Cardenal que, siguiendo el *Ragguaglio*, se produce a tres millas de la ciudad de Parma, el 14 de septiembre de 1714, para acompañarlo a la Cartuja, donde pernoctó antes de efectuar su entrada oficial en la ciudad⁴².

Los siguientes grabados acquarelados del *Ragguaglio* fueron realizados por el italiano Francesco Domenico Maria Francia (1657-1735) y muestran tres vistas de la Catedral de Parma: una exterior y dos interiores. La primera, *Facciata del Duomo di Parma parato riccamente in ocassione delle Nozze d'Elisabetta Farnese Reggina Regn(an)te di Spagna*, (fig. 3) representa la fachada de la Catedral decorada para la celebración del matrimonio; la segunda el flanco interior de la misma catedral y la tercera, una panorámica del coro durante la celebración. Es de destacar la presencia, en interior y exterior, de reposteros y telones con escenas alegóricas vinculadas al esplendor de los Farnesio, con la presencia del tercer duque, Alejandro; así como el blasón de la familia Farnese, el escudo de armas del Ducado de Parma-Piacenza y el del Papa Inocencio XI,

⁴⁰ *Catalogue of Maps, Prints, Drawings*, etc. British Museum. Dept. of Printed Books. King's Library, London 1829, vol. 2, pág. 160.

⁴¹ ARISI, Ferdinando. *Il Museo Civico di Piacenza*, Edizioni del Museo Civico, Piacenza 1960, págs. 374-375. ARISI RICCARDI, Raffaella. Op. cit., págs. 74-75. *Ragguaglio delle nozze...*, op. cit., págs. 43-48.

⁴² *Ragguaglio delle nozze...*, op.cit.

junto a otros emblemas, guirnaldas y adornos. Desconocemos a los autores de esta tramoya escenográfica, aunque todo apunta a la intervención de Spolverini bajo la dirección de Ferdinando Galli da Bibiena, pintor-decorador que realizó la ornamentación de los apartamentos ducales y que tras una primera estancia en Parma (1685-1708), regresó a la ciudad en 1711, donde permaneció hasta 1718.



Fig. 3. *Facciata del Duomo di Parma parata riccamente in occasione delle Nozze d'Elisabetta Farnese Reggina Regn.te di Spagna. Ragguaglio delle nozze.*

La vista exterior de la Catedral tiene como precedente el lienzo realizado por Spolverini que muestra el cortejo nupcial en la Plaza de acceso al Duomo, conservado en el Palazzo Comunale de Piacenza, siguiendo la descripción del *Ragguaglio*. Este lienzo se integraría en el flanco izquierdo de un tríptico de grandes dimensiones, actualmente desmontado (cm 277,5x350; cm 100x70; cm 240x277,5); fragmento izquierdo: inicio de la procesión nupcial llegando al Duomo de Parma; fragmento central: el cardenal Gozzadini flanqueado por el duque Francesco y el cardenal Acquaviva; fragmento derecho: cola del cortejo nupcial.

Las vistas interiores: *Lato interiore del Duomo di Parma parata riccamente in occasione delle Nozze d'Elisabetta Farnese Reggina Regnante di Spagna* y *Coro del Duomo di Parma riccamente parata nella celebrazione delle Nozze di Elisabetta Farnese Regina Regnante di Spagna*, están grabadas por Francia partiendo de obras de Mercanti. La del coro se identifica en un lienzo de igual título, conservada en el *Palazzo Municipale* de Parma, en el que los personajes

se distribuyen escenográficamente como si de una puesta en escena teatral se tratase, destacando el gran facistol bajo el que se encuentra la futura reina de España, acompañada por el Duque Francesco y el cardenal Acquaviva, en representación de Felipe V, en la ceremonia oficiada por Gozzadini,

Finalizan los grabados del *Ragguaglio* con una planta de la Catedral de Parma, posiblemente realizada por Francesco Francia, a partir de una obra existente del templo; según algunas fuentes consultadas, grabador y autor son anónimos⁴³.

I Fasti di Elisabetta contienen no solo cuadros relativos al enlace, sino igualmente los del procedimiento seguido para la consecución del mismo, incluidos en el *Ragguaglio*.

Uno de los primeros episodios fue el de la petición de mano de Isabel de Farnesio, efectuada en el Palacio de la Pilotta de Parma, el 25 de agosto de 1714. Para ello Felipe V envió al cardenal Acquaviva d'Aragona para la lectura de las capitulaciones matrimoniales del próximo enlace. Acquaviva gozó del favor real en abril de 1713, momento en el que Felipe le otorgó el cargo de embajador extraordinario ante la Santa Sede; en ello influyó su origen napolitano y haber sido nuncio apostólico en España entre 1700-1706. Además, Francesco Acquaviva llegó a vender objetos de plata de su colección para ayudar al monarca español a conseguir el trono, apoyo que Felipe V no olvidó y explica perfectamente que fuera la persona seleccionada para representar al monarca en su matrimonio por poderes.

Para la ceremonia del enlace, uno de los invitados de excepción fue Francesco Filippo Albergotti, florentino de nacimiento y nacionalizado francés, llegó a Parma el 3 de septiembre, en representación del rey Luis XIV. Vinculado igualmente con España al ocupar diversos cargos militares durante la Guerra de Sucesión al trono entre Felipe V y el Archiduque Carlos de Austria, participando en distintas contiendas militares europeas a favor del pretendiente borbónico en Flandes y otras plazas, según narra el Marqués de Saint-Simon y otros cronistas del reinado de Luis XIV⁴⁴.

Las personas de confianza de Isabel fueron el cardenal Alberoni junto a su mayordomo, el piacentino marqués Annibale Scotti di Castelbosco⁴⁵ serán los ejecutores, al menos Alberoni en una primera fase, de los designios de la soberana una vez llegada a España. Así se demuestra en la abundante documentación que existe al respecto, destacando en el Carteggio Farnesiano del Archivio di Stato di Parma (A.S.P.) las cartas enviadas desde ambas cortes, como la redactada

⁴³ MOSCHINI, Daniela. Op. cit., pág. 150.

⁴⁴ SAINT-SIMON, Duque Louis de. *Mémoires*, I-XXXI, Paris 1879-1920. En la edición española de Consuelo BERGES, Saint-Simon, Duque de: *Memorias*. Bruguera, Barcelona 1981, se refieren únicamente los episodios de sus Memorias relativos a España, completados por *Retratos proustianos de cortesanas y otros personajes de sus Memorias*, igualmente edición de Berges. Tusquets, Barcelona 1985.

⁴⁵ El palacio de Annibale Deodato Scotti en via Taverna 48 (Piacenza) fue construido con anterioridad a 1736. Las paredes del salón de honor se decoran con pinturas murales del Golfo de Nápoles y de Estambul.

por Michele F. Guerra en 1715: "... *in particolare all'Abate Alberoni che per le sue buone maniere e il zelo con cui sostiene la dignità e interessi di V.A. è qui adorato et estimado da tutti*"⁴⁶, tras su nombramiento como secretario personal de la reina⁴⁷. La denominación de Abate Alberoni hace referencia a que el nombramiento de Alberoni como cardenal no se produce hasta 1717 y ese mismo año ocupó la sede del obispado de Málaga hasta 1725.

La ratificación del matrimonio en el Palacio del Infantado de Guadalajara, el 24 de diciembre de 1714 supondrá que Isabel pronto conseguirá influir en el ánimo de su marido, adquiriendo un progresivo poder en los asuntos de estado: "*visse affettuosamente accanto al marito, Filippo di Borbone, dominandone l'indeciso carattere e rappresentando il nerbo dei maneggi spagnoli nel secolo XVIII e dando alla Spagna (...) un notevole grado di peso politico*"⁴⁸.

Ordenando y sistematizando la serie de Isabel, la primera de las escenas no ha sido convenientemente identificada, es la denominada *Visita a Corte* del Museo Cívico de Piacenza-Palazzo Farnese, catalogado entre 1715-1717. Ferdinando y Raffaella Arisi lo conectan con la felicitación de Albergotti que llega a Parma, según el Ragguaglio, el 4 de septiembre de 1714 y es recibido al día siguiente por el duque Francesco, la duquesa Dorotea Sofía e Isabel⁴⁹. En la escena, que transcurre en la residencia real de Colorno, se identifican a Isabel de Farnesio, su madre, Dorotea Sofía y los cardenales Gozzadini y, posiblemente, Acquaviva, delegado de Felipe V. Al fondo se vislumbran los jardines de Colorno.

Me basaré en este estudio, principalmente en la serie de cuadros que se conservan en el Palacio Real de Caserta, son los que he tenido ocasión de estudiar mucho más detenidamente, con un acceso sin restricciones a la documentación que sobre los mismos existe en el *Archivio della Reggia* (Archivo Palacio Real Caserta). Los conservados en Parma y Piacenza también los he podido estudiar en directo, gracias a las ayudas de investigación de la Junta de Andalucía, incluyendo otros centros de investigación del antiguo Ducado como la Biblioteca Palatina y el Archivio di Stato en Parma y el Palazzo Farnese en Piacenza.

Los tres iniciales de la serie casertana, catalogables entre 1715-1717, representan acontecimientos anteriores al matrimonio por poderes. El primero de ellos es alusivo a los días anteriores al matrimonio, cuando Gozzadini reside en la Cartuja de Parma. Su título: "Il Cardinale

⁴⁶ A. S. P.: Carteggio Farnesiano Estero: Spagna [1703-1725]. Busta 132, fascicolo. Spagna Armate 1703-1715 s/f.

⁴⁷ A. S. P.: Igualmente importante es el Carteggio Borbonico Estero: Spagna, especialmente busta 133 y ss.

⁴⁸ NASALLI ROCCA, Emilio. *I Farnese*. Dall'Oglio. Varese (1969) 1980, pág. 248

⁴⁹ ARISI, Ferdinando. Op. cit., 1960, pág. 245. ARISI RICCARDI, Raffaella. Op. cit., págs. 60-61, basándose en el Ragguaglio pág. 32. Mencionado por SILINGARDI SALVINI, Maria Grazia. "Ilario Spolverini" en *Aurea Parma* I-II (1968), págs. 41-59. Igualmente interesante vid. SACCHELLI, Maria. "Ilario Spolverini, pittore alla corte dei Farnese" in *Anaconda*, nº 61, 1995, págs. 13-17 y ARISI, Ferdinando. *L'Arte a Parma dai Farnese ai Borbone*. Cat. mostra, Parma, 1979, págs. 35-40. Esta exposición, realizada en el Palazzo della Pilotta de Parma 22 septiembre-22 diciembre 1979 ofrece un compendio de los estudios realizados hasta ese año y completa la muestra de Piacenza.

Gozzadini, legato pontificio alle nozze, rende visita ad Elisabetta Farnese", (fig. 4) (inventario nº 993/1977-1978), basada directamente en la descripción del *Ragguaglio*. La Farnese recibe al cardenal Gozzadini acompañada de su camarera mayor, condesa Paola Sanvitali, junto a sus damas de honor que contemplan la escena. Es importante resaltar que en el texto se alude a la presencia del marqués Annibale Scotti di Castelbosco, tal y como se refiere: "Alzossi prontamente la Maestà sua, movendosi qualche passo sul piano del Trono stesso [...] dopo breve complimento in piedi, sedette la Maestà Sua sopra la sua sedia appoggiata al dossello del baldacchino, ed il Legato in faccia della medesima sopra altra uguale ivi apprestata dal sig. Marchese Annibale Scotti da cui fu rimosa dopo la visita"⁵⁰. En la escena se desarrolla el gusto decorativo de Spolverini, basado en su colaboración con Ferdinando Galli de Bibiena para las empresas ducales, incluyendo la decoración del Palacio della Pilotta⁵¹.



Fig. 4. *Il cardinale Gozzadini rende visita ad Elisabetta Farnese*. Caserta, Palazzo Reale.

El segundo: "Un gran ricevimento alle porte di Parma", cuyo nombre se cambió en la exposición de Caserta por uno más correcto: *Incontro del Duca Francesco Farnese con il Cardinale Gozzadini, Legato pontificio alle nozze* (inventario nº 908/1977-1978), (fig. 5) alusivo al encuentro que tuvo lugar en la explanada próxima a la ciudad, al fondo de la composición, antes del cortejo de entrada para la celebración del enlace. La escena proviene del *Ragguaglio* y se produciría tras el recibimiento de Gozzadini por el duque Francesco y su estancia en la Cartuja, ya referida con anterioridad. Muestra compositivamente y en colorido el conocimiento de la pintura veneciana, adquirido tras la permanencia de Mercanti en esta ciudad. Así se describe en

⁵⁰ *Ragguaglio*. Op. cit., págs. 51-52. ARISI RICCARDI, Raffaella. Op. cit., pág. 63 y cat. 64.

⁵¹ MATTEUCCI, Anna Maria. *Architettura e decorazione*, in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*. Cat. mostra, Piacenza 1979, págs. 63-66.

el *Ragguaglio*: "Alla spianata della città, nel sito dove la strada romana resta attraversata da altra procedente dai monti che guida al Po, erasi formato un ampio recinto apparato pomposamente di ricchissimi arazzi e ricoperto nella sua vasta estensione di tela, a difesa dal sole, erettosi nel mezzo di quello un trono a tre gradini con baldacchino e dosello di veluto cremisi trinato d'oro"⁵². Son perfettamente riconoscibles, bajo el baldaquino, el cardenal Gozzadini al que se aproximan (de derecha a izquierda) el Duque Francesco, el cardenal Francesco Acquaviva, delegado del rey de España, y otro personaje que, según el *Ragguaglio*, pudiera ser el marqués Manzoli o Ranuccio Scotti, aunque considero más oportuno identificarlo con Albergotti, delegado de Luis XIV.



Fig. 5. *Incontro del Duca Francesco Farnese con il Cardinale Gozzadini*, Legato pontificio alle nozze. Caserta, Palazzo Reale.

La continuación de esta última obra sería la del ingreso del cortejo de Gozzadini en la ciudad para la celebración de las bodas, incluida en el *Ragguaglio*, (fig. 2). Por último, *Il vescovo ed il clero di Parma rendono omaggio ad Elisabetta alla porta del Duomo* (inventario nº 1001/1977-1978), (fig. 6) escena urbana animada que presenta, como en el caso anterior, a un Spolverini más maduro, artísticamente hablando, y en el que se aprecia igualmente la concepción

⁵² *Ragguaglio*. Op. cit., págs. 39-40. La obra no se expuso en la exposición de Piacenza de 1979.

veneciana en el tratamiento y disposición del grupo de personajes, este último catalogable entre 1717-1718.



Fig. 6. *Il vescovo ed il clero di Parma rendono omaggio ad Elisabetta alla porta del Duomo*. Caserta, Palazzo Reale.

Tras la celebración del matrimonio, comienzan las obras que muestran las celebraciones y homenajes tras el enlace por poderes; los siguientes son dos besamanos, catalogados entre 1717-1718: *Baciamano della Regina da parte delle dame e dei gentiluomini di corte* (inventario nº 1000/1977-1978), (fig. 7), y *Baciamano da parte delle comunità di Parma e Piacenza* (inventario nº 1014/1977-1978), (fig. 8). En el primer besamanos, la nueva reina admite recibir a las damas que le prestan su homenaje, mientras los caballeros permanecen en la habitación del fondo a la izquierda, esperando su turno; en el *Ragguaglio* únicamente se menciona el besamanos de las damas⁵³. En el siguiente, las dos ciudades de Parma y Piacenza envían a sus representantes que, en grupos separados, otorgan el homenaje de las comunidades, con un discurso de felicitación realizado por el marqués Pier Luigi dalla Rosa, Consejero del duque Francesco⁵⁴. Una escena bastante curiosa es la mostrada en la obra de Spolverini que refleja el banquete nupcial, conservada en el *Palazzo Municipale* de Parma, auténtico montaje escenográfico propio de Ferdinando Galli di Bibiena.

⁵³ *Ragguaglio*. Op. cit., pág. 87. ARISI RICCARDI, Raffaella. Op. cit., pág. 68.

⁵⁴ *Ibidem*, págs. 87-88. ARISI RICCARDI, Raffaella. Op. cit., pág. 68.



Fig. 7. *Baciamento della Regina da parte delle dame e dei gentiluomini di corte*. Caserta, Palazzo Reale.



Fig. 8. *Baciamento da parte delle comunità di Parma e Piacenza*. Caserta, Palazzo Reale.

Una vez festejado el matrimonio, comienzan los cinco lienzos relativos al viaje hacia España para la ratificación del matrimonio en el Palacio del Infantado de Guadalajara, obras catalogables, la primera de ellas hacia 1720 y las cuatro restantes, alusivas a la permanencia y partida de la localidad de Borgo Val de Taro, entre 1721-1723. Es de destacar que la nueva reina de España realizó la totalidad del viaje por carretera, negándose a la vía marítima y tardando más de tres meses en llegar a Guadalajara, en Borgotaro permanece los días 23 y 24 de septiembre y hasta el 24 de diciembre no se ratifica el matrimonio en España.

Inicia con una de las mejores de la serie, de gran formato: *La partenza di Elisabetta Farnese da Parma dopo le nozze* (inventario nº 1004/1977-1978), (fig. 9). Muestra el cambio estilístico de Spolverini del periodo 1715-1717, de mayor influencia veneciana, al de 1720-1722, más sombrío. La *Partenza* igualmente es extraída del *Ragguaglio* y refleja la salida de la reina de España de la ciudad, el 22 de septiembre del mencionado 1714. La escena deriva directamente, en los siguientes términos: "il giorno 22 destinato alla partenza di Sua Maestà [...] precorse alla partenza dell'Altezza Sua, la quale fu di poco preceduta dal primo Segretario di Statoe da quella Segreteria; quando finalmente la regina, salita colla Serenissima madre in carrozza a sei cavalli, servita da tutta la sua corte, dalla sua guardia a cavallo, e da sette altre mute, e da molte sedie, intraprese pur Essa il viaggio verso Carona"⁵⁵. En Carona, villa de la Compañía de Jesús tendría lugar la primera parada del cortejo, donde esperarían a Isabel el duque Francesco y el cardenal Acquaviva, así se refiere en el *Ragguaglio* la llegada a Carona: "A notte già entrata giunse Sua Maestà in Carona" donde los jesuitas tenían ya preparado el alojamiento, con una embajada en la que se encontraba el marqués Giulio Pallavicini, comisario para la organización del alojamiento y el jesuita P. Antonio Bellati. Hay que indicar que Isabel correspondió con otra embajada en la que se encontraba el marqués Annibale Scotti di Castelbosco, su hombre de confianza, al que nombrará en España su secretario personal, autor de la importante correspondencia epistolar comentada y custodiada en los archivos de Nápoles (A.S.N.) y Parma (A.S.P.)⁵⁶. En esta obra puede apreciarse como Spolverini utilizó como fuente su propio dibujo, grabado por Verkruyss, al copiar literalmente la carroza que aparece en el ingreso en Parma del cardenal Gozzadini, legado papal (fig. 2).



Fig. 9. *La partenza di Elisabetta Farnese da Parma dopo le nozze*. Caserta, Palazzo Reale.

⁵⁵ *Ibid.*, págs. 104-105.

⁵⁶ *Ibid.*, págs. 106-107.



Fig. 10. *Entrata a Borgotaro di Elisabetta Farnese e del suo seguito*. Caserta, Palazzo Reale.

El cuadro siguiente muestra a la reina Isabel en Borgo Val de Taro, conocido como Borgotaro, localidad a la que llegó la noche del 23, tras pernoctar en la villa jesuítica de Carona. Ha sido identificada en la exposición de Caserta la llegada a esta localidad, con el título *Entrata a Borgotaro di Elisabetta Farnese e del suo seguito* (inventario nº 998/1977-1978)⁵⁷, (fig. 10). La reina transita en silla de mano bajo un arco efímero, destacando al fondo la localidad de Borgotaro.

La sucesiva, igualmente en Caserta, titulada: *Ingresso di Elisabetta e del suo seguito in Casa Boveri a Borgotaro la notte del 23 settembre de 1714* (inventario nº 892/1951-1952), (fig. 11). Este cuadro, al igual que el anterior, no fue valorado convenientemente en la exposición de Piacenza del 1979 e incluso aparecieron con el título genérico de "episodio delle nozze", aunque en su catálogo se indica que: "È probabile che si tratti di un episodio minore del viaggio verso la Spagna [...] il dipinto non è tra i più felici [...] però presenta qualche particolare di buona pittura"⁵⁸. El pasaje igualmente está presente en el *Ragguaglio*, en los siguientes términos: "Fu ricevuta fra lo sparo dell'artiglieria tra'l suono festoso delle campane e li Viva del popolo e servita dalla Serenissima Madre fino al suo quarto nella Casa Boveri, già dal commesario sig. Co. Bartolommeo Cantelli, con somma diligenza, fatta nobilmente per tutti allestire, ed alla di cui

⁵⁷ MORILLAS ALCÁZAR, José María. "Il Ragguaglio delle nozze di Elisabetta Farnese attraverso le opere dello Spolvorini e alcune notizie sulle Battaglie" en *Il Mestiere delle armi e della diplomazia*. Op. cit., págs. 106-107.

⁵⁸ ARISI RICCARDI, Raffaella. Op. cit., págs. 70-71.

guardia era già posta la Compagnia Arrivabeni di Granatieri"⁵⁹. En el lienzo se observa la vista urbana del ingreso de Isabel en el Palacio del XVII perteneciente a la familia de los Boveri, y posteriormente a los Fieschi, actualmente sito en el cruce entre vía Nazionale y vía San Domenico; con la fachada de la iglesia a la derecha de la composición. La reina pernoctó en la primera planta del palacio, añadiéndose con tal motivo nueva decoración en la que se incluyeron cielos abiertos, siguiendo el modelo del *sotto in sù*, elementos florales y vegetales y escudos farnesios, borbónicos y de Borgotaro.



Fig. 11. *Ingresso di Elisabetta e del suo seguito in Casa Boveri a Borgotaro la notte del 23 settembre de 1714*. Caserta, Palazzo Reale.

En las páginas finales del *Ragguaglio* se omiten algunos actos y actividades realizadas en Borgotaro para homenajear tanto a Isabel como al duque Francesco, la duquesa Dorotea Sofía, el cardenal Acquaviva y otras altas personalidades presentes en la localidad. Es el caso del cuadro siguiente *Torneo di cavallieri in onore di Elisabetta Farnese* (inventario nº 1004/1977-1978) (fig. 12) que contó con la presencia de Isabel, sentada en la tribuna ubicada bajo el arco central. Considero que el Arco que se representa en la escena es un *capriccio*, basado en una interpretación libre de Spolverini, del Arco de *Porta Farnese* de Borgotaro, lugar simbólicamente muy apropiado, aunque el original cuenta con un solo vano y el de la pintura tenga tres. Raffaella Arisi interpretó la forma piramidal como una derivación de la de Cayo Cestio de Roma⁶⁰, algo que, desde mi punto de vista, no tiene ninguna relación con este argumento. Si la tiene que, basándonos

⁵⁹ *Ragguaglio*. Op. cit., pág. 109.

⁶⁰ ARISI RICCARDI, Raffaella. Op. cit., pág. 73.

en esta interpretación libre, corresponda al alargamiento del obelisco que corona el mencionado Arco. No hay indicios en el Ragguaglio, de este torneo que pudo desarrollarse tras el besamanos del día 24 o el día 25 antes de la partida, al producirse un salto en la narración de los hechos⁶¹.



Fig. 12. *Torneo di cavallieri in onore di Elisabetta Farnese*. Caserta, Palazzo Reale.

Tras la salida del Borgotaro, el 25 de septiembre, se desarrolla la última obra de la serie casertana, de complicada interpretación, el título del Inventario de la Reggia es: *Commiato di Elisabetta dal cardinale Acquaviva a Monte Croci* (inventario nº 862/1951-1952). Existe una obra de título similar en el Museo Civico de Piacenza: *La regina Elisabetta prende congedo dal duca e dalla Corte al monte Cento Croci*. Según la descripción del Ragguaglio, este permiso de viaje para proseguir con un séquito más reducido se lo otorgan a Isabel, el duque Francesco, el cardenal Acquaviva y la corte; sin embargo en el texto se observan ciertas disonancias por las que pueden deducirse que este permiso pudo ser doble. La jurisdicción del Duca Francesco finalizaba en Cento Croci e igualmente de él dependía que la duquesa Dorotea Sofia pudiese acompañar a su hija, algo que autorizará hasta esta etapa del viaje, tal como se aprecia en el interior de la carroza de *La partenza di Elisabetta* (fig. 9). Si era una prerrogativa de Felipe V, a través de su representante, el cardenal Acquaviva, la reducción de la comitiva tras abandonar los territorios

⁶¹ *Ragguaglio*. Op. cit., pág. 110.

del ducado, así se indica en los siguientes pasajes: "La giuridica consegna della Persona di Sua Maestà, ivi fattasi da Sua Altezza all'Eminentissimo Sig. Cardinale Acquaviva, della quale fece rogito il Sig. Marchese Santi e furono testimoni il Sig. Conte Cavaliere Sanvitali. Il Sig. Marchese Scotti ed il Sig. Priore Larioni ritirandosi susseguentemente ognuno a cena privata". Esta cena se realizó el día 24, previo a la partida⁶². Sin embargo, la zona montañosa, incluida en el cuadro y los hábitos de viaje de la reina y de, posiblemente, el marqués Scotti, pueden indicar que se trate del último cuadro de la serie matrimonial.

Siguiendo esta teoría, el considerado hasta ahora como el final, sería el penúltimo, titulado *Congedo della regina Elisabetta dalla corte farnesiana al monte Cento Croci* del Museo Civico del Palacio Farnese de Piacenza. De esta obra he localizado un diseño preparatorio, realizado por Spolverini, perteneciente a una colección particular y ofertado en una subasta artística de una importante y conocida firma.

Tras la llegada a España y la ratificación matrimonial en Guadalajara, se publican dos importantes obras en nuestro país: *En ocasion del feliz casamiento del Rey nuestro señor don Phelipe Quinto ... con la Reyna ... doña Isabel Farnesio* (1715) por José García Hidalgo (1645-1717), nombrado pintor de Cámara por Felipe V en 1703 que sigue el modelo del realizado por Ranuccio II para el matrimonio de Odoardo Farnese y Dorotea Sofía de Neoburgo. Y, por último: *Índice de las glorias de la Casa Farnese o Resumen de las heroicas acciones de sus Príncipes que consagra a la augusta reyna de las Españas Doña Isabel Farnese, Don Luis de Salazar y Castro, Comendador de Zorita y Procurador General de la Orden da Calatrava ...* En Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1716-1717, que valoriza a la familia de la nueva reina de España.

⁶² *Ibidem*, pág. 110.

SINGULARIDAD Y PROYECCIÓN DE LA ARQUITECTURA BARROCA CORDOBESA

Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, Universidad de Córdoba

Antecedentes histórico-artísticos

Ubicadas en el corazón de Andalucía, las tierras cordobesas han constituido un lugar de tránsito obligado en el transcurso de la historia. Vías y caminos trazados por su variada geografía, han permitido su comunicación con otros ámbitos peninsulares. Desde las centurias bajomedievales, el antiguo Reino de Córdoba fue transitado por numerosos maestros, procedentes fundamentalmente de Castilla, que se dirigían a los territorios reconquistados del sur peninsular. A su cargo estaría la construcción de nuevas edificaciones, templos y monasterios con los que iban cristianizándose ciudades y poblaciones. Es así, cómo iría fraguando una arquitectura gótica de acusada personalidad, marcada por la impronta mudéjar.

Con el inicio de la Edad Moderna proseguiría este trasiego artístico. Si bien el Quinientos supuso un momento de cierto esplendor constructivo en el Reino de Córdoba, tanto en la capital como en las principales villas de sus señoríos, los proyectos arquitectónicos de mayor envergadura se emprendieron, principalmente, en Granada y Sevilla. Razones no faltaban para ello: la primera, tras su recuperación cristiana, se convertiría en un símbolo político-religioso, acaparando incluso la atención de la monarquía hispana y, especialmente, del propio emperador Carlos. Por su parte, la capital hispalense, asumiría un importante papel comercial como puerto de Indias, convirtiéndose en una rica y próspera urbe. Se justifica así, que un maestro de la talla de Hernán Ruiz el Joven terminara trasladándose a Sevilla, donde sería nombrado maestro mayor de las obras de la Catedral, del arzobispado hispalense y del cabildo municipal; además de intervenir, entre otros proyectos, en uno de los conjuntos arquitectónicos más interesantes del Renacimiento en Andalucía: el Hospital de la Sangre.

Pese a todo, el segundo de los Hernán Ruiz protagonizaría una intensa actividad constructiva en el Reino de Córdoba, tanto en la capital como en numerosas poblaciones. Portador de las tendencias manieristas, su obra sería determinante marcando los senderos por los que discurriría la arquitectura durante la segunda mitad del siglo XVI y gran parte del XVII.

Sin embargo, es preciso recordar que, frente al esplendor artístico del Quinientos, la nueva centuria va estar marcada por la crisis política y económica del país, que acabaría afectando al panorama artístico. Algunos ámbitos quedarían afectados más que otros por la recesión

generalizada. Tal realidad es claramente visible en Andalucía, donde la capital hispalense, pese a todo, seguiría siendo un centro artístico de gran relevancia.

La capital cordobesa acusaría una gran decadencia. La actividad artística quedaría sensiblemente afectada, apreciándose considerablemente en el campo escultórico. La ausencia de grandes talleres y de maestros relevantes en Córdoba, obligarían a Juan de Mesa a abandonar la ciudad y a trasladarse a Sevilla en busca de un futuro artístico más alentador. Tal situación justifica el hecho de que no podamos hablar de la existencia de una escuela de escultura cordobesa. En la capital y en algunas poblaciones, como Montilla o Priego, existieron talleres de escultura, si bien trabajaron bajo la influencia de las dos escuelas escultóricas andaluzas: la sevillana y la granadina.¹

En lo que respecta a la pintura, se produce también un cierto aletargamiento. La actividad pictórica cordobesa no es comparable al importante desarrollo que continua teniendo la pintura sevillana, e incluso la de otros focos artísticos como Granada. En el transcurso del siglo XVI el arte de la pintura había estado a cargo de figuras de cierta relevancia, que contribuyeron a la introducción de fórmulas renacentistas de procedencia italiana, destacando —ya en las últimas décadas del siglo— la figura de Pablo de Céspedes.² Sin embargo, con la muerte de este maestro en 1608 y la marcha a Astorga de Juan de Peñalosa, su discípulo más aventajado, durante la primera mitad del siglo XVII fueron muchos los pintores cordobeses que se trasladaron igualmente a Sevilla. El vacío provocado por la marcha de estos artistas locales sería solventado por la venida de pintores procedentes de otros ámbitos andaluces como Granada, Jaén, e incluso, la misma Sevilla. No obstante, habría que esperar hasta los años centrales del siglo para hallar una producción relativamente autónoma, en una etapa no muy larga, de la mano de Antonio del Castillo, la figura más relevante de la pintura cordobesa del Seiscientos.³

La actividad constructiva cordobesa quedaría igualmente afectada por la generalizada decadencia económica. No obstante, contó con una serie de ventajas que permitieron que, poco a poco, fuese forjándose una arquitectura de cierta personalidad, destinada, igualmente, a vivir una etapa de gran esplendor y difusión.

¹ Sobre este tema véase VILLAR MOVELLÁN, Alberto. “La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura cordobesa del siglo XVII”. *Apotheca*, nº 6, tomo II, 1986, págs. 83-104.

² Sobre este tema véase el estudio de URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2001.

³ Vid. NANCARAROW TAGGARD, Mindy y NAVARRETE PRIETO, Benito. *Antonio del Castillo*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Investigación del Arte Hispánico, 2004.

Rasgos generales y singulares de la arquitectura barroca cordobesa

Durante la primera mitad del Seiscientos, el panorama artístico cordobés se halla todavía muy ligado al Manierismo y al pasado renacentista. Este período, al que ha venido denominándose con el término de Protobarroco, constituye una etapa de gestación del propio Barroco, que madura a lo largo de la segunda mitad de la centuria. Posteriormente, el siglo XVIII será la etapa en la que el Barroco adquiera un carácter más delirante, ante el dominio gestual y decorativo de las formas. Sin embargo, en la base de todo este caprichoso lenguaje, seguirá existiendo un marcado clasicismo.⁴

En dicha evolución, así como en la presencia de tal sustrato clásico, la arquitectura barroca cordobesa no muestra grandes diferencias respecto a la de otros ámbitos andaluces. Sin embargo, contará con una serie de ventajas y posibilidades que terminarán por definir su propia personalidad, de la mano de destacados maestros.

Muy generalizada ha sido la afirmación de que en la arquitectura barroca española y, en concreto en la andaluza, se emplearon materiales constructivos de escasa calidad. Aunque haya parte de verdad en tal aserto, es preciso hacer también algunas matizaciones:

Es cierto que la crisis del Seiscientos español afectó a la actividad artística, especialmente a la arquitectura, disminuyendo el número de obras de cantería respecto a la centuria anterior. Aun así, durante el Barroco se realizaron también numerosas labores de cantería, especialmente a partir del siglo XVIII, centuria en la que se asiste a una generalizada mejoría, gracias a las medidas introducidas por la nueva dinastía reinante.

De este modo, junto a la utilización de materiales de gran tradición histórica como el ladrillo —especialmente en el antiguo Reino de Sevilla—; o los estucos y las yeserías que con un afán ornamental enmascaran estructuras, la arquitectura se valió también de otros más nobles. En la documentación de la época se hace referencia al frecuente empleo de mármoles y jaspes, si bien sin establecer diferencias entre unos y otros.⁵

⁴ Cfr. CHUECA GOITIA, Fernando. “El protobarroco andaluz. Interpretación y síntesis”, *Archivo Español de Arte*, nº 166, 1969, págs. 139-153.

⁵ Desde el punto de vista geológico, el mármol es una roca metamórfica originada a partir de rocas calcáreas. Las rocas metamórficas se forman a partir de la transformación de otras rocas de la corteza terrestre por efecto de una alta temperatura y de una fuerte presión. Mientras que el jaspe es un mineral de sílice, opaco, aunque también puede ser de colores diversos. Otro material similar es el alabastro, una variedad de carbonato cálcico muy traslúcida. El pórfido es otro tipo de piedra que se utilizaba en el campo artístico. Esta última denominación se aplica a las rocas de estructura compacta y dura, que suele ser de color rojo. Sobre este tema véanse SCHUMANN, Walter. *Rocas y minerales: minerales, piedras preciosas, rocas, menas*. Barcelona, Omega, 1974, págs. 68 y 142; y ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 11, 2009, pág. 73.

Las canteras de la Subbética: un factor determinante

Tradicionalmente se ha subrayado el hecho de que la abundancia de mármoles y jaspes en las Subbética cordobesa, favoreció considerablemente la actividad constructiva en gran parte del antiguo Reino de Córdoba. Con todo, es importante recordar que, desde el punto de vista litológico, tales materiales no son ni mármoles y ni jaspes, sino piedras calizas y dolomías de rico colorido.⁶ Sin embargo, tradicionalmente, dichas piedras polícromas han sido designadas como mármoles y jaspes, con el fin de otorgar un mayor esplendor y suntuosidad a las obras realizadas con las mismas, especialmente durante el Barroco.⁷

La abundancia de este tipo materiales no se reduce al ámbito cordobés, siendo bastante generalizada en muchos puntos peninsulares. De hecho, durante los siglos XVII y XVIII las piedras ornamentales fueron muy utilizadas también por artífices de otros enclaves andaluces⁸, así como de la zona levantina.⁹ Por otro lado, la llegada de los Borbones al trono español traería consigo un reconocimiento y una explotación de las canteras a nivel nacional. Se pretendía extraer mármoles y rocas ornamentales, con el fin de destinarlos a la decoración del Palacio Real de Madrid y de otros Reales Sitios.¹⁰

⁶ Agradecemos la aclaración que nos ha ofrecido Pedro Bergillos. Sobre este tema véase VERA TORRES, Juan Antonio et al. *Geología de España*. Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2004, págs. 372-385; y LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio (Dir.). *Córdoba y su provincia*. Tomo I, Sevilla, Ediciones Gever, 1985, págs. 44-45.

⁷ Hecha la aclaración, a lo largo de este estudio seguiremos empleando el término de mármoles, con el que tradicionalmente son conocidas estas piedras polícromas.

⁸ La importancia de los mármoles andaluces ya fue reconocida por el prestigioso investigador René Taylor en el artículo “Estudios del Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada”, en *Cuadernos de Cultura*, nº 4, Córdoba, 1958, págs. 33-51. A su vez, George Kubler señaló cómo el empleo del mármol venía a constituir uno de los rasgos esenciales de la arquitectura barroca de la Alta Andalucía o Andalucía oriental, en contraposición a la arquitectura de la Baja Andalucía o Andalucía occidental, caracterizada por el empleo del ladrillo. Véase KUBLER, George. “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”, en *Ars Hispaniae*, vol. XIV, Madrid, Plus-Ultra, 1957, pág. 295. Posteriormente, diversos investigadores han seguido ahondando en este tema. Tal es caso de Jesús Rivas Carmona, con algunos estudios, destacando principalmente *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1990. Hemos de citar también algunas aportaciones de Encarnación Isla Mingorance sobre las canteras de mármol de Lanjarón (Granada). Más recientemente el tema ha sido tratado también por otros autores. A este respecto, véanse los estudios de LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “Mármoles polícromos y frontales de altar en la Granada barroca (1676-1742)”, en *Actas del Congreso sobre la Andalucía de finales del siglo XVII*, REDER GADOW, Marion (Coord.). Cabra, Ayuntamiento de Cabra, 1999, págs. 201-222; *Altar Dei: los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001; y “Mármoles polícromos y mobiliario litúrgico en el barroco granadino”, en *Goya. Revista de arte*, nº 281, 2001, págs. 95-105. Asimismo, cabe citar también a ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz...”, op. cit., págs. 73-79.

⁹ Sobre este tema véase el estudio de RIVAS CARMONA, Jesús y CABELLO VELASCO, Rafaela. “Los mármoles del Barroco murciano”, en *Imafrontera*, nº 6-7, 1990-1991, págs. 133-142.

¹⁰ Cfr. TÁRRAGA BALDÓ, M^a Luisa. “Mármoles y rocas ornamentales en la decoración del Palacio Real de Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, nº 329, tomo, LXXXII, 2009, págs. 367-392. Sobre este tema véase también ROMERO TORRES, José Luis: “El escultor Fernando Ortiz...”, op. cit.

Junto a las canteras de Cabra (Figs. 1, 2 y 3), Luque y Zuheros, las que alcanzaron mayor prestigio en Andalucía fueron las existentes en la Cordillera Penibética. En la arquitectura granadina se emplearon los mármoles –calizas grisáceas– de las canteras de Sierra Elvira, situadas en las inmediaciones de la capital. Asimismo, destacaron las canteras de Sierra Nevada de las que se extraía serpentina. Posteriormente, con el hallazgo de los mármoles veteados de Lanjarón, hacia 1730, se incrementó el empleo de estos materiales en la arquitectura.



Fig. 1. *Canteras de caliza blanca*. Sierra de Cabra, Córdoba. Fotografía de Rafael Luna.



Fig. 2. *Canteras de caliza rosa*. Sierra de Cabra, Córdoba. Fotografía de Rafael Luna.



Fig. 3. *Canteras de mármol rojo*. Sierra de Cabra, Córdoba.
Fotografía de Rafael Luna.

Por lo que respecta a Almería, las canteras de la Sierra de los Filabres y, en concreto, las de Macael -de auténtico mármol-, también se habían venido explotando desde antaño. De hecho, el mármol blanco de Macael había sido muy utilizado durante el Quinientos en Andalucía oriental, en la construcción de algunos edificios emblemáticos del primer Renacimiento, como el Palacio de Vélez-Blanco. La riqueza geológica de la Penibética se extiende a tierras malagueñas, con canteras en Mijas, Antequera, así como en la propia ciudad de Málaga.¹¹

En los ámbitos sevillano y gaditano se extrajeron mármoles en Estepa, Morón y Gíbalbín; y en Huelva, en las canteras de Aracena, situadas en Sierra Morena. Asimismo, a mediados del siglo XVIII se intensificaría la búsqueda de canteras por Andalucía, tarea que fue encargada por la administración de la Corona española al escultor malagueño Fernando Ortiz y al geólogo Guillermo Bowles. Ambos valorarían los mármoles y jaspes de las canteras de Osuna, materiales que alcanzarían importancia durante la segunda mitad de esta centuria.¹²

De ahí que el empleo de estos materiales en la arquitectura barroca cordobesa no constituya un hecho exclusivo, aunque sí diferenciador, por la singularidad de los mismos. A este

¹¹ Vid. TAYLOR, René. “Estudios del barroco...”, op.cit, pág. 33; de este mismo autor “La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores. (Fundamentos y razones para una atribución)”, *Archivo Español de Arte*, nº 138, tomo XXXV, 1962, pág. 150; RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., pág. 22; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca*. Málaga, Universidad de Málaga-Delegación del Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental-Diputación Provincial de Málaga, 1981, pág. 109; y ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz...”, op. cit., pág. 73.

¹² Cfr. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op.cit. pág. 22; y ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz...”, op. cit., págs. 75-76.

factor hay que añadir la personalidad de los maestros que los trabajaron, como expondremos más adelante.

En los diversos enclaves que hemos citado, las labores con piedras polícromas carecieron de la importancia que adquirieron en tierras cordobesas. Tal es el caso del ámbito murciano, ya que, pese a la existencia de canteras en algunas localidades de la zona noroccidental de la región (Mula, Cehegín, Caravaca y Moratalla), así como cerca de la capital, las obras realizadas con dichos materiales no van a ser muy abundantes.¹³ Asimismo, es preciso destacar una gran diferencia de carácter cualitativo, pues frente a la intensidad cromática de los mármoles cordobeses, las piedras rojas y negras extraídas de las canteras murcianas se caracterizan por sus tonalidades suaves.¹⁴

Es posible establecer también otras diferencias respecto al ámbito cordobés. El empleo de las piedras polícromas en Murcia quedó reservado, fundamentalmente, para portadas exteriores y para púlpitos, fuentes o mesas de sacristía en los interiores, siendo escasos los retablos y tabernáculos realizados con estos materiales. Junto a razones de distinta índole, como el apego al retablo de madera dorada; o a cuestiones económicas, dado que un retablo en piedra es más costoso que un retablo de madera, es posible dar otras explicaciones. A este respecto, se ha señalado la falta en tierras murcianas de auténticos virtuosos en el trabajo de dichos materiales, apreciándose, incluso, en obras de gran envergadura la ausencia de una técnica depurada.¹⁵

Cierto es también que en el mismo marco andaluz, concretamente en Cádiz, las labores pétreas adquirieron gran importancia durante los últimos años del siglo XVII, tras sustituir a Sevilla en el tráfico comercial con América. No obstante, tales obras fueron ejecutadas por maestros y canteros de Génova y Carrara, establecidos en la capital gaditana, con mármoles y jaspes italianos. Incluso, algunas fueron realizadas en Italia, siendo trasladadas posteriormente a Cádiz. Más allá de esta ciudad, dichas obras debieron influir en otros ámbitos andaluces, si bien no llegaron a alcanzar la repercusión que tuvieron los “mármoles” y los canteros cordobeses.¹⁶

Por el contrario, aunque en la capital hispalense se realizaron algunas obras en piedras polícromas, varios inconvenientes hicieron que no se forjara una tradición en los trabajos

¹³ Desde el punto de vista litológico, las piedras extraídas de las canteras murcianas son igualmente piedras calizas.

¹⁴ RIVAS CARMONA, Jesús y CABELLO VELASCO, Rafaela. “Los mármoles del...”, op. cit., págs. 133-134.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 134.

¹⁶ Cfr. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op.cit., págs. 58-67. Sobre los mármoles gaditanos véanse también RAVINA MARTÍN, Manuel. “Mármoles genoveses en Cádiz”, *Homenaje al Prof. Hernández Díaz*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982, Vol. I, págs. 596-613; y ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo. “Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile”, *Atrio*, nº 7, 1995, págs. 57-66.

realizados con las mismas. La falta de especialistas en este tipo de tareas, así como de abundante material en un enclave próximo, fueron algunas de las razones.¹⁷

La tradición de los talleres de cantería en la formación de maestros

Las labores marmóreas realizadas en Córdoba muestran la gran pericia alcanzada por los maestros relacionados con esta actividad. Esto fue posible gracias a la riqueza de las canteras de la Subbética en piedras de diversas policromías (negros, blancos y grises), predominando los mármoles rojos de Cabra (Fig. 3) y siendo también muy apreciados los mármoles melados de Araceli.¹⁸

Desde finales del siglo XVI hay constancia de la existencia de talleres dedicados a las labores de cantería en las poblaciones de Cabra, Luque y Priego. Al abrigo de la riqueza natural de la Cordillera Subbética, surgió todo un grupo de maestros canteros que van a potenciar las tareas constructivas, dando lugar a una arquitectura que acabaría adquiriendo una considerable personalidad. Asimismo, la actividad de estos maestros no quedaría limitada al reducido marco de las poblaciones en las que trabajaban. Su labor se extendería también a la ciudad de Córdoba, e incluso a otros ámbitos andaluces y peninsulares.

Desde las últimas décadas del Quinientos empezaron a destacar algunas familias dedicadas a realizar obras en mármol. Tal es el caso de la dinastía de los González Bailén, encabezada por Alonso, cantero que desempeñaría una amplia actividad en Cabra y en Priego, donde tuvo su taller. Su labor marmórea sería proseguida por su hijo Luis, con taller en Cabra, quien realizaría interesantes obras para esta localidad, así como para la capital cordobesa y también para Sevilla. A este respecto, intervendría en el retablo mayor de la Catedral, obra del hermano Alonso Matías, y realizaría el trascoro de la Catedral de Sevilla, siguiendo las trazas de Miguel de Zumárraga.¹⁹

¹⁷ Vid. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 139-146.

¹⁸ Cfr. Ibídem, pág. 22; y del mismo autor: *Arquitectura barroca cordobesa*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, pág. 144.

¹⁹ Vid. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 33-49. Sobre Alonso y Luis González Bailén véanse también PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. “El cantero Alonso González Bailén”. *Fuente del Rey*, nº 22, Priego de Córdoba, 1985; PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel y RIVAS CARMONA, Jesús. *Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca, 1979, pág. 216; y MORENO HURTADO, Antonio. “Apuntes para el estudio de la aportación del mármol rojo de Cabra al Barroco andaluz”, en *El Barroco en Andalucía*, tomo VII. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (Dir. y Ed.). Córdoba, Universidad de Córdoba, 1987, págs. 86-89; y RIVAS CARMONA, Jesús. *Los trascoros de las Catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, págs. 118-120.

Dentro del grupo de maestros canteros que trabajaron en Cabra destacaron también algunas familias como los hermanos Bartolomé y Cristóbal Castillo. Ambos trabajaron durante la primera mitad del Seiscientos, en diversas tareas relacionadas con obras retabísticas.²⁰

Sin embargo, hemos de referirnos a diversos maestros de intensa actividad arquitectónica durante la segunda mitad del Seiscientos. Tal es el caso de José Granados de la Barrera, figura a la que ya prestara atención el prestigioso investigador René Taylor.²¹ Muy ligado al trabajo en mármol, realizaría alguna de sus obras más significativas en la localidad egabrense, así como en Córdoba y Granada. En la capital cordobesa pudo haber intervenido en la construcción de la escalera de las casas principales del Conde de la Puebla de los Infantes, situadas en la Placeta de la Trinidad. En Granada trabajaría en la fachada de la Catedral, proyectada por Alonso Cano, y en la iglesia del Convento del Corpus Christi, actual parroquia de la Magdalena.

Continuador de Granados de la Barrera sería otro cantero: Melchor de Aguirre. Figura de gran proyección en Andalucía oriental, durante las últimas décadas del siglo XVII desarrollaría una intensa actividad constructiva en el ámbito cordobés, así como en Granada y Málaga.²²

En Cabra Melchor de Aguirre colaboraría directamente con Granados de la Barrera, habiendo trabajado con anterioridad en Córdoba, donde contrataría la ejecución de la Capilla de Nuestra Señora de la Purísima Concepción de la Catedral. Realizada entre 1679 y 1682, se trata de un espacio funerario fundado por el obispo fray Alonso Medina y Salizanes. En su construcción Melchor de Aguirre concedió un gran protagonismo al mármol rojo de Cabra, logrando una gran riqueza cromática. A la ornamentación de esta capilla contribuye el programa iconográfico en el que intervino el imaginero Pedro de Mena, autor de la imagen mariana que preside el retablo, obra marmórea igualmente de Aguirre.²³

Posteriormente, se trasladaría a Granada en donde sería nombrado maestro mayor de las obras de la Catedral, culminando gran parte de su fachada. Intervino, además, en el diseño de algunos edificios como la iglesia de San Felipe Neri, el templo conventual de Gracia y el

²⁰ Cfr. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op.cit., pág. 49; y MORENO HURTADO, Antonio. “Apuntes para el estudio...”, op. cit., pág. 89.

²¹ TAYLOR, René. “El arquitecto José Granados de la Barrera”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 23, 1975, págs. 139-153.

²² Sobre la figura de este maestro véanse GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *El barroco granadino*. Granada, Comares, 1987, págs. 36, 88-89; TAYLOR, René. “Estudios del Barroco...”, op.cit., págs. 34-36; VALVERDE MADRID, José. *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1974, págs. 17-19. RAYA RAYA, M^a Ángeles. *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, págs. 52-54 y 395; RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 71-84.

²³ Cfr. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op.cit., págs. 73-77; RAYA RAYA, M^a Ángeles. *El retablo...*, op. cit., págs. 53 y 395; NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de CajaSur, 2007, 2ª Edición, págs. 351-354. Sobre la Inmaculada de Pedro de Mena resulta interesante el estudio de ROMERO TORRES, José Luis. “Pedro de Mena, Pedro Roldán y el concurso artístico de fray Alonso de Salizanes, obispo de Córdoba”, *Laboratorio de Arte*, nº 24, 2012, págs. 251-274.

desaparecido Convento de Belén. Asimismo, trabajó en algunos programas relacionados con el mármol, realizando retablos y templete. A este respecto, destaca el tabernáculo de la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo de Granada, antiguo templo monástico de Santa Cruz la Real; y los púlpitos de la Catedral de Málaga. La trayectoria de Melchor de Aguirre se extendería también a Antequera, realizando en esta localidad la portada del templo de San Juan de Dios.

La actividad artística de Cabra, cuando el siglo XVII toca a su fin, se completa con la labor de dos importantes familias dedicadas igualmente a la cantería: los Rodríguez Navajas y los Bada. Ambas dinastías de maestros, emparentadas entre sí, colaborarían con Melchor de Aguirre y, posteriormente, con Francisco Hurtado Izquierdo.²⁴

Procedentes de Lucena, los Rodríguez Navajas estuvieron representados, principalmente, por los nombres de Francisco y Juan. El primero se trasladaría a Granada para desarrollar allí la mayor parte de su obra, siendo el propio Aguirre quien le abra las puertas de esta ciudad. El segundo intervendría también en algunas obras de la capital granadina, si bien continuaría afincado en Lucena, trabajando para esta localidad, así como para la ciudad de Córdoba. En esta última colaboraría junto con Francisco Hurtado Izquierdo en el retablo de la iglesia conventual de San Pedro de Alcántara y en la portada de la ermita de la Alegría.²⁵

El parentesco entre ambas familias de canteros vendría de la mano de Toribio de Bada, cuñado de Juan y Francisco, y padre de José de Bada y Navajas, arquitecto que desarrollaría su obra ya en el siglo XVIII. Procedente del norte peninsular, concretamente de Asturias, Toribio de Bada abandonaría su tierra natal al conocer las obras que se estaban emprendiendo en Andalucía. De hecho, siendo todavía muy joven, lo hayamos trabajando ya en Cabra en el taller de Melchor de Aguirre, en donde debió conocer a los hermanos Rodríguez Navajas. El traslado definitivo de Melchor de Aguirre a Granada, sería la causa por la que Toribio de Bada abandone Cabra. Junto con su cuñado Juan, el maestro asturiano termina estableciéndose en Lucena, en donde abriría un taller. De este modo, desde 1690 la actividad artística del núcleo egabrense se vería ensombrecida por el protagonismo que iría adquiriendo, a partir de entonces, la localidad lucentina.²⁶

²⁴ Sobre este tema véanse ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada y Navajas arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada, Diputación Provincial de Granada-Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural, 1977, págs. 37-49; y RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 81-82.

²⁵ Vid. TAYLOR, René. “Estudios del Barroco...”, op. cit., pág. 36; RAYA RAYA, M^a Ángeles. *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980, pág. 166; y RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., pág. 81.

²⁶ Seguimos a GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *El barroco...*, op.cit., pág. 29; ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada y Navajas...*, op.cit., págs. 37-49; y RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 81-82.

Hurtado Izquierdo y la proyección de la arquitectura barroca cordobesa

Hemos hecho ya referencia a este maestro, personalidad de gran renombre en la arquitectura cordobesa del Barroco. No cabe duda de que se trata de una figura excepcional que, pese a aferrarse a la tradición, dio también manifiesto de un talante renovador y proclive al intercambio.²⁷ Asimismo, con él se consagraron las dos tendencias fundamentales del Barroco cordobés: la naturalista y la geométrica.²⁸ De carácter ornamental, ambas tendencias singularizan sus retablos, sus labores de yeserías y, especialmente, sus trabajos marmóreos.

Con Hurtado Izquierdo la arquitectura cordobesa adquiere una gran singularidad, a la vez que se proyecta hacia otros ámbitos peninsulares. Esto fue posible por las obras que realizara fuera del ámbito cordobés, así como por la gran repercusión de su arte. De hecho, en tierras cordobesas y granadinas, su estela artística seguiría estando presente de la mano de numerosos discípulos y seguidores.

Nacido en Lucena en 1669, desde su infancia Francisco Hurtado Izquierdo manifestó interés por la arquitectura, inclinación que pudo estar motivada por la profesión de su padre, que fue maestro albañil. Sin embargo, otro condicionante más importante repercutiría favorablemente en su futuro profesional: el desarrollo artístico lucentino durante del siglo XVII, especialmente en el panorama constructivo. La promoción arquitectónica estuvo protagonizada, en parte, por las numerosas órdenes religiosas establecidas en esta localidad. La labor constructiva corrió a cargo de una serie de maestros con los que Francisco Hurtado llegó a relacionarse: Juan Trujillo Moreno, Alberto de Guzmán, Leonardo Antonio de Castro... Este último, el más destacado, fue con el que pudo haberse formado el maestro lucentino.²⁹

Tradición e innovación en sus obras cordobesas

La trayectoria artística de Hurtado Izquierdo se iniciaría en los últimos años del siglo XVII, extendiéndose durante el primer cuarto del XVIII. Entre finales del Seiscientos y principios del Setecientos, empieza a ser reconocido por su valía profesional, recibiendo los primeros encargos para la capital cordobesa.

En 1695, residiendo todavía en Lucena, se comprometía como cantero, junto con Juan Rodríguez Navajas y Toribio de Bada, a realizar el retablo mayor de la iglesia conventual de San Pedro de Alcántara de Córdoba. Lo más interesante de esta obra es, precisamente, el empleo de

²⁷ Cfr. OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria. “Tradición y novedad en la obra de Hurtado Izquierdo: análisis de algunos ejemplos en Córdoba”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, 2001, págs. 271-288.

²⁸ RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura barroca...*, op. cit., pág. 32.

²⁹ Seguimos a RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 96 y 148

piedras polícromas, consecuencia de la gran sugestión que debió causarle el retablo mayor de la Catedral cordobesa, obra del hermano Alonso Matías.³⁰

El retablo de San Pedro de Alcántara, así como la firma de nuevos contratos, fueron posiblemente los motivos por los que en 1696 abandona su localidad natal para establecerse en Córdoba. Al año siguiente era nombrado maestro mayor de la Catedral, cargo que le permitiría trabajar en obras patrocinadas por personalidades de gran relevancia como don Pedro de Salazar y Toledo. El mecenazgo del Cardenal Salazar sería determinante en el esplendor artístico y cultural, adquirido por la ciudad de Córdoba durante el Setecientos.

Precisamente, para este prelado cordobés, Hurtado Izquierdo proyectó la Capilla de Santa Teresa, erigida en la Mezquita-Catedral entre 1697 y 1703.³¹ De espacio centralizado, constituye un claro preludio, tanto en lo estructural como en lo decorativo, de los Sagrarios de los monasterios cartujos de Granada y de El Paular. Igualmente, esta obra serviría de inspiración a maestros posteriores para la creación de capillas y plantas centralizados.

El conjunto de la Capilla del Cardenal Salazar fue concebido con un doble espacio: sacristía y cripta. Al disponer en la planta de un plan centralizado, Hurtado Izquierdo se alejó de los tradicionales esquemas rectangulares, propios de las sacristías de las catedrales y grandes iglesias españolas de época medieval; esquemas que, respondiendo a un criterio funcional, permiten encajar un número adecuado de cajones para guardar los objetos relacionados con el culto. En contraposición a los planes rectangulares, la Sacristía de la Catedral cordobesa se halla en consonancia con el modelo de sacristía introducido en la España del siglo XVI, de clara ascendencia italiana. De gran aceptación en el sur peninsular, a esta tipología responden los ejemplares de las Catedrales de Sevilla y Murcia.³²

Aun así, Hurtado Izquierdo se atrevió a innovar, eludiendo la forma cuadrada a la que responde esta segunda tipología de sacristía, empleando en su lugar un espacio octogonal. Resabios del Barroco italiano se hallan claramente presentes en la concepción espacial de esta obra, que rompe con la versión más tradicional o castiza del Barroco andaluz, caracterizada por espacios sencillos de trazados rectilíneos.³³ A este respecto, algunos investigadores han planteado la posibilidad de una estancia de Hurtado Izquierdo en Italia, algo que no se ha podido constatar.

³⁰ Vid. TAYLOR, René. “Estudios del Barroco...”, op. cit., pág. 36; RAYA RAYA, M^a Ángeles. *El retablo en Córdoba...*, op. cit., págs. 158-165; y RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., pág. 99.

³¹ TAYLOR, René. “Francisco Hurtado Izquierdo and his school”, *The Art Bulletin*, XXXII, 1950, págs. 31-32. Véase también NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral...*, op. cit., págs. 370-373.

³² Cfr. TAYLOR, René. “Francisco Hurtado. La Sacristía del Cardenal Salazar”, en *El Barroco en Andalucía*. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel y PÉREZ ALMENARA, Carmen (Eds.). Córdoba, Universidad de Córdoba, 1985, pág. 87; y BAÑO MARTÍNEZ, Francisca del. *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna: teoría y análisis*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009, págs. 39-42.

³³ Vid. RIVAS CARMONA, Jesús CABELLO VELASCO, Rafaela. “El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano”, *Imafronte*, n^o 8-9, 1992-1993, págs. 359 y 360.

En cualquier caso, es posible que el mismo Cardenal Salazar hubiese intervenido en la resolución espacial de la capilla. En la visita que efectuó a Roma entre 1689 y 1692, este prelado debió conocer la antigua sacristía de la Basílica de San Pedro, que respondía a un esquema octogonal.³⁴ En el alzado de esta capilla catedralicia ocho arcos de medio punto, sustentados por pilastras, refuerzan el carácter poligonal de la estancia. El espacio queda coronado por una cúpula, dividida en plementos, sobre un alto tambor perforado por vanos.



Fig. 4. *Detalle del zócalo de la Capilla del Cardenal Salazar. Mezquita-Catedral, Córdoba. Fotografía de Pedro Bergillos.*

Junto a la función de sacristía esta capilla cumple una función funeraria, custodiándose también en su interior algunas reliquias. De ahí la disposición bajo la misma de la cripta del Cardenal Salazar. Hurtado Izquierdo buscó referencias históricas, ya que su concepción espacial parece inspirada en los *martyria*, construcciones circulares o poligonales con los que se conmemoraban a los mártires durante los primeros tiempos del Cristianismo.³⁵

En la concepción ornamental de la capilla, el maestro luentino hizo una gran concesión a la riqueza cromática con los llamados mármoles polícromos cordobeses. En el alto zócalo empleó el mármol rojo ribeteado por el negro del mismo material (Fig. 5), con el que también se adornan las repisas cóncavas en donde se ubican esculturas de santos, presididos por la titular de la capilla: la imagen de Santa Teresa, obra de José de Mora.³⁶ La bicromía introducida por los zócalos se contrapone a las superficies superiores de blancas yeserías, concluidas en 1703 por su

³⁴ TAYLOR, René. “Francisco Hurtado. La Sacristía...”, op. cit., pág. 87.

³⁵ *Ibídem*.

³⁶ Teodosio Sánchez de Rueda talló el primer retablo de la santa, sustituido a finales del siglo XVIII por el actual, obra neoclásica de fino estucado realizada por Ignacio de Tomás.

discípulo Teodosio Sánchez de Rueda (Fig. 6). La decoración de las mismas a base de hojas carnosas, subrayadas por los efectos lumínicos que introducen los ventanales del tambor de la cúpula, constituye un exorno que será también frecuente en su vocabulario ornamental.³⁷



Fig. 5. *Detalle del interior de la Capilla del Cardenal Salazar.*
Mezquita-Catedral, Córdoba.
Fotografía de Pedro Bergillos.



Fig. 6. *Portadas ubicadas finalmente en la fachada del Palacio de Bibataubín.* Granada. Francisco Hurtado Izquierdo. Fotografía del autor.

³⁷ Vid. TAYLOR, René. “Francisco Hurtado. La Sacristía...”, op. cit., pág. 88; del mismo autor *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1978, págs. 16 y 21; y RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura y policromía...*, op. cit., págs. 98-100.

Bajo el patronazgo del Cardenal Salazar Francisco Hurtado trazaría también el Hospital de Agudos, proyecto concebido, en un principio, como colegio para la enseñanza musical de niños pobres. No obstante, la epidemia de peste padecida por Córdoba a comienzos del Setecientos, justifica el hecho de que, iniciadas ya las obras, se solicitase al prelado la dedicación del nuevo establecimiento a la función asistencial.

El edificio responde a un esquema casi rectangular, ordenándose sus dependencias en torno a dos patios entre los que se ubica la escalera principal. En la fachada el maestro lucentino hizo uso de un lenguaje geométrico y lineal, junto al empleo de otros elementos ornamentales como los mascarones que penden de la cornisa, de clara inspiración italiana.³⁸ Al empaque de dicho exterior contribuye la portada de piedra grisácea, cuyo diseño resulta bastante clásico.

La labor artística de Hurtado Izquierdo fuera del ámbito cordobés

Como indicábamos más arriba, la Capilla del Cardenal Salazar constituye el proemio a la obra posterior del maestro lucentino. Los Sagrarios de la Cartujas de Granada y El Paular, evidencian el reconocimiento adquirido y la proyección de su arte hacia otros enclaves peninsulares.

Precisamente, Hurtado Izquierdo se trasladaría a Granada gracias a intervención del Cardenal Salazar. El prelado cordobés lo recomendaría al arzobispo de Granada Martín de Ascargorta, que precisaba de un buen maestro para el proyecto de la iglesia del Sagrario de la Catedral. A su vez, este último posiblemente lo recomendaría a los cartujos para intervenir en las obras del monasterio granadino de Ntra. Sra. de la Asunción.

Hacia 1710 Hurtado Izquierdo se hallaba ya vinculado a las obras de este cenobio, dirigiendo la construcción y la decoración Sagrario, y realizando el baldaquino para el altar del templo. Posiblemente, dio también la idea inicial de la traza de la Sacristía.³⁹

Tratándose de una de las obras más logradas del Barroco andaluz, el Sagrario de la Cartuja de Granada evidencia la gran creatividad como decorador del maestro lucentino. La integración de las artes que Bernini había desarrollado en sus obras romanas se halla en la base también de esta obra granadina, si bien desde una interpretación particular, con ideas y conceptos adaptados a la propia sensibilidad hispana.⁴⁰ Fruto del trabajo conjunto de expertos y destacados artistas, la

³⁸ Cfr. TAYLOR, René. “El Hospital del Cardenal Salazar”, *El Barroco en Andalucía, Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba*. Córdoba, Universidad, págs. 99-100; y OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria. “Tradición y novedad...”, op. cit., págs. 279-281.

³⁹ Sobre esta obra véanse GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *El Barroco...*, op. cit., págs. 41-42; y OROZCO DÍAZ, Emilio. *La Cartuja de Granada*, León, Everest, 1976; y BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca: Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Polígrafa, 1978, págs. 108 y 112-119.

⁴⁰ Vid. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. “El ‘bel composto’ berniniano a la española”, *Semata*, vol. 10, 1998, págs. 265-279.

labor de cantería corrió a cargo del maestro Atienza, siendo los artífices del programa iconográficos José de Mora, José Risueño, Pedro Duque Cornejo y Antonio Palomino.

La presencia del Sagrario en la cabecera del templo queda insinuada tras el baldaquino dorado que, sirviendo de altar, cobija a la Virgen de la Asunción, imagen de José de Mora. La sencillez arquitectónica de esta estancia (de planta cuadrada, con dos columnas en cada ángulo sosteniendo cuatro arcos de medio punto y cúpula sobre pechinas como cerramiento), se complica con la dinámica espacial y la riqueza decorativa debida, en gran parte, al abundante uso de mármoles polícromos sabiamente combinados. La riqueza cromática de los mismos, los dorados refulgentes que cubren parte de esta pequeña estancia, así como la constante tensión de formas, logran crear un gran movimiento simulando un espacio de mayor tamaño.

Los mármoles están presentes en el mismo pavimento, en el que se dibujan estrellas trazadas en líneas de color rojo, blanco y negro. Los pedestales sobre los que apoyan las columnas, son de piedra gris de Sierra Elvira, aunque los abultados motivos geométricos de sus frentes resultan similares a los de la portada de la Capilla del Cardenal Salazar, siendo de color rojo con un listón central negro.

En el centro del Sagrario se alza el tabernáculo concebido como una gigantesca custodia en la que se combinan los mármoles polícromos (rojos y negros), ofreciendo una decoración de motivos geométricos y vegetales. Hurtado Izquierdo contaba con un precedente: el tabernáculo realizado por Melchor de Aguirre para el templo de dominicos de Granada. Sin embargo, el ejemplar del maestro lucentino resulta mucho más innovador por su mayor verticalidad, por el gran dinamismo y abigarramiento de formas de pequeña escala que, de forma incesante, se quiebran, se pliegan o se adaptan a ritmos curvos y contracurvos.⁴¹

El tabernáculo cartujano parece estar dominado por fuerzas contrapuestas. Impulsos centrípetos y descendientes se dirigen a su centro, que dispuso originariamente de una urna de cristal de roca y plata para la custodia de las Sagradas Formas. Al mismo tiempo, fuerzas centrífugas y ascendentes marcan su relación con el resto del programa ornamental. Las cuatro figuras de los ángulos del tabernáculo — alegorías de las virtudes de la vida cartujana— se adelantan en correspondencia con las esculturas ubicadas en los ángulos de la estancia: la Magdalena, San Juan Bautista, San Bruno y San José. Éstas parecen avanzar también, creando un efecto de gran teatralidad al ser ilusoriamente descubiertas por unos angelillos que levantan ricos cortinajes.

⁴¹ Vid. RIVAS CARMONA, Jesús. “Los tabernáculos del Barroco andaluz”, *Imafronte*, nº 3-4-5, 1987-88-89, págs. 170-173.

En su verticalidad, el tabernáculo se eleva hacia la cúpula, cuya pintura mural representa el triunfo de la Eucaristía. Dicha pintura, al igual que las restantes que completan la decoración de la estancia, fue realizada por Antonio Palomino con la colaboración de José Risueño.

El valor simbólico del conjunto se intensifica con la luz que irrumpe por el vano situado tras el tabernáculo. Tal efecto debió de ser mayor al quedar la originaria urna de cristal invadida por el intenso resplandor, visualizado incluso desde los pies del templo a través del ingrátido baldaquino del altar. A ambos lados del Sagrario, dos pequeñas capillas permiten una mayor proximidad con el Misterio Eucarístico; comunicación que se establece mediante sendos óculos, enmarcados por mármol rojo de Cabra y flanqueados con figuras de virtudes, en consonancia con las de los ángulos del tabernáculo.

La Sacristía fue iniciada en 1732, ya fallecido Francisco Hurtado.⁴² Sin embargo, para que la orden cartuja autorizase su construcción, es posible que el maestro lucentino hubiese dado en 1713 la idea inicial de la traza, a través de un esbozo. En él se precisaría el esquema básico de la estancia: de una nave con tramos desiguales, reforzados por pilastras alzadas sobre los muros, así como algunos detalles de su exorno (zócalo de mármol y yeserías talladas en el resto del alzado).

Las obras de la Sacristía debieron de ser dirigidas por otro maestro, que introdujo algunas modificaciones en el posible esbozo inicial de Hurtado Izquierdo. Aunque se han barajado los nombres del maestro José de Bada y del platero cordobés Tomás Jerónimo de Pedrajas, que también fue proyectista y arquitecto, tan sólo se tiene constancia documental de la intervención del cantero Luis de Arévalo, del tallista Luis Cabello y del arquitecto Vicente Acero.

Precisamente, Vicente Acero se encargaría, hacia 1738, de la dirección del zócalo de mármol. En esta ocasión, en vez de emplearse mármol cordobés, se recurrió al mármol vetado de Lanjarón. Posiblemente, en este detalle encontremos algunos cambios con respecto al proyecto inicial de Hurtado Izquierdo, ya que esta tipología de mármol no había sido utilizada por el maestro lucentino en ninguna de sus obras. Hay que recordar, que las canteras de esta localidad de la Alpujarra granadina, se habían descubierto en 1730, dos años antes de que se iniciaran las obras de la Sacristía. Aun así, atendiendo a los materiales que se emplean en el alzado de esta estancia se aprecian recuerdos de la Capilla del Cardenal Salazar ya comentada. Asimismo, para la portada de la Sacristía se recurrió al mármol granadino, combinándose el mármol de Lanjarón con la piedra gris de Sierra Elvira. Si bien, la estructura de la misma supone un claro recuerdo de la portada del templo cordobés de San Hipólito, diseñada por Tomás Jerónimo de Pedrajas.

⁴² Cfr. TAYLOR, René. "La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores. Fundamentos para una atribución", *Archivo Español de Arte*, nº 138, tomo XXXV, 1962, págs. 135-172.

Hallándose todavía al frente de las obras de la Cartuja de Granada, Hurtado Izquierdo se haría cargo del Sagrario del templo monástico de Santa María de El Paular. Aunque fue proyectado por el maestro en 1718, sería concluido por sus discípulos tras su muerte en 1725.

El Sagrario de este cenobio cartujano resultó finalmente una obra andaluza, por la procedencia de muchos de los maestros que trabajaron junto con Hurtado Izquierdo: Vicente Acero, Luis Arévalo, los hermanos Teodosio y Jerónimo Sánchez de Rueda, Tomás Jerónimo de Pedraxas, Pedro Duque Cornejo y Antonio Palomino. Asimismo, se trata de una obra de raigambre cordobesa, por el protagonismo que nuevamente adquieren los mármoles polícromos de la Subbética.⁴³

Situado en la cabecera del templo, presenta una gran complejidad al estar conformado por dos estancias enlazadas. La mayor es de planta de cruz griega y dispone entre los brazos de capillas hexagonales. En su alzado destacan ocho columnas que sustentan cuatro arcos de forma rehundida, cerrándose el espacio con una cúpula sin tambor. La estancia menor presenta una planta ochavada, rematada también con cúpula, en cuyo centro se halla el tabernáculo de mármoles rojos, subrayado –como el ejemplar granadino– por su verticalidad, si bien de estructura más exagerada. Los salientes de esta bella máquina central establecen un “diálogo” con los soportes situados en los ángulos de la estancia, los cuales se resuelven mediante líneas cóncavas y convexas.

Siguiendo con otras obras que suponen una clara proyección de Francisco Hurtado Izquierdo fuera del ámbito cordobés, hemos de referirnos a un interesante edificio: el Sagrario de la Catedral de Granada, motivo por el que –como ya dijimos– se trasladaría a esta ciudad.⁴⁴

La construcción de este templo fue promovida por el arzobispo Martín de Ascargorta, ante el estado de ruina en la que se hallaba el primitivo Sagrario catedralicio, ubicado en los restos de la antigua mequita mayor. Hurtado Izquierdo trazó un nuevo proyecto en sustitución del que ideara Diego de Siloé, quien había situado la capilla del Sagrario en el centro de un claustro. El cambio introducido por el maestro lucentino estuvo motivado por las pretensiones del citado prelado de labrar solamente el Sagrario, que habría de adecuarse al estilo de la alledaña Catedral. Suprimiendo el claustro, trazó cripta e iglesia, concibiendo para ésta una planta centralizada, consistente en una cruz griega inscrita en un cuadrado.

Iniciadas las obras en 1705, no tardaron en quedar desatendidas ante las frecuentes ausencias del maestro de Granada. Por tal razón, en 1717 le fueron encomendadas a José de Bada,

⁴³ Vid. BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca*, op. cit., págs. 110-112; y TAYLOR, René. “Vicente Acero en el Paular”, *Imafronte*, nº 10, 1994 (1996), págs. 135-150.

⁴⁴ Sobre este templo véase ISLA MINGORANCE, Encarnación. *José de Bada...*, op. cit., págs. 122-193; y de la misma autora *El Sagrario de la Catedral de Granada*. Granada, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1976.

quien optó por una tendencia más clásica. De hecho, Francisco Hurtado había concebido para el exterior del templo unas portadas con columnas salomónicas que, al ser rechazadas por su sucesor, serían destinadas finalmente a la fachada del Castillo de Bibataubín, reformado entonces (Fig. 6).

Discípulos y seguidores del maestro lucentino

Hurtado Izquierdo dejaría un importante legado artístico, así como numerosos discípulos y seguidores de su estilo. La huella de su arte, ligado a la riqueza ornamental de los mármoles polícromos y a la labor de yeserías, se prolongaría durante todo el siglo XVIII, alcanzando incluso los primeros años del XIX.

Varios son los discípulos del maestro lucentino. Tal es el caso del cántabro Vicente Acero y Arebo, activo entre 1713 y 1738 en la fábrica de la Cartuja de El Paular. Sus obras principales son la fachada de la Catedral de Guadix (Granada) y las trazas de la Catedral de Cádiz. Relacionados con estas últimas obras se halla otro maestro vinculado también a Hurtado Izquierdo: Torcuato Cayón.⁴⁵

Sin embargo, hemos de subrayar también la labor de los hermanos Teodosio y Jerónimo Sánchez de Rueda.⁴⁶ Procedentes de Granada destacarían como arquitectos y retablistas, realizando igualmente obras marmóreas. Ambos trabajarían en varias ocasiones junto a Francisco Hurtado. La figura de Jerónimo Sánchez de Rueda sería clave en la consolidación del barroco prieguense, muy ligado también a la decoración de yeserías, tradición proseguida a lo largo del Setecientos por diversos maestros.

El principal discípulo de Jerónimo Sánchez de Rueda, Juan de Dios Santaella, realizaría numerosos camarines barrocos en esta localidad. Con Santaella se formaría, a su vez, Francisco Javier Pedraxas, autor del sagrario de la iglesia de la Asunción de Priego, quien tendría un continuador: Remigio del Mármol, maestro que trabajaría ya entre los siglos XVIII y XIX.⁴⁷

También trabajará junto con Hurtado Izquierdo Tomás Jerónimo de Pedraxas, yerno de Teodosio Sánchez de Rueda, platero y arquitecto cuya labor se centraría en el sur de Córdoba, así

⁴⁵ Sobre ambos maestros véanse los estudios de TAYLOR, René. “La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores”. *Archivo Español de Arte*, 1962, pág. 142; “La fachada de Vicente Acero para la Catedral de Cádiz”. *Archivo Español de Arte*, nº 197, 1969, págs. 302-305; y “Vicente Acero en...” op. cit., págs. 135-150; y NAVASCUES PALACIO, Pedro. “Nuevas trazas para la Catedral de Cádiz”, en *Miscelánea de Arte*, 1982, págs. 174-178.

⁴⁶ Cfr. TAYLOR, René. *Arquitectura andaluza. Los hermanos...*, op. cit.

⁴⁷ Vid. RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura barroca...*, op. cit., págs. 43-48.

como en tierras jiennenses.⁴⁸ Otro continuador del arte de Hurtado Izquierdo sería Alonso Gómez de Sandoval, autor en la capital cordobesa de obras en mármol y labores de yeserías.

En Lucena seguiría existiendo una gran tradición marmórea durante todo el Setecientos, especialmente a cargo de Andrés Antonio del Pino Ascanio. Este maestro trabajaría en esta localidad, así como en Córdoba, llegando a convertirse en cabeza de un importante taller familiar proseguido por sus hijos Lorenzo Vicente y Juan Antonio. Aparte de estos tres maestros, se conocen los nombres de otros Pino Ascanio que trabajaron junto con los anteriores, como canteros, si bien en obras menos importantes o como ayudantes de los mismos.

En esta misma localidad cordobesa destacaría otra familia de canteros: la de los Rojas o Hurtado de Rojas, además de otras muchos canteros documentados como Salvador Carrasco, Andrés Cordón, Francisco Canela, alguno de los cuales trabajan también fuera del ámbito cordobés. Tal es el caso de Andrés Cordón, que en el último tercio del siglo XVIII realiza el retablo de Jesús Nazareno de Medinaceli de Madrid.⁴⁹

En Granada fueron varios los seguidores de Francisco Hurtado Izquierdo ligados a las tareas marmóreas, entre los que destacan el religioso fray Baltasar de la Pasión y Marcos Fernández Raya, autores, respectivamente, del camarín y del retablo mayor de la basílica de la Virgen de las Angustias.⁵⁰

Hemos de destacar, principalmente, a José de Bada y Navajas, quien desarrollaría una intensa actividad artística en diversas poblaciones andaluzas.⁵¹ Nacido también en Lucena, se trata de un maestro cantero seguidor, igualmente, de las tendencias introducidas por Hurtado Izquierdo, pese al marcado clasicismo de su estilo. En la capital granadina sería nombrado maestro mayor de las obras de la Catedral, trabajando en las obras del templo del Sagrario en donde introdujo — como ya hemos indicado — algunas modificaciones al proyecto de Hurtado Izquierdo. La Basílica de San Juan de Dios constituye otra de sus grandes obras granadinas. En Málaga ocuparía también el cargo de maestro mayor de las obras de la Catedral, erigiendo las fachadas y las torres, y trazando los cubos de las portadas del crucero.

Finalmente, podemos apreciar ecos del arte de Hurtado Izquierdo en la arquitectura de Lorenzo Rodríguez, maestro accitano que desarrollaría la mayor parte de su trayectoria artística en el Nuevo Mundo. En las obras que realiza en la capital mexicana recurre también a la riqueza

⁴⁸ Una interesante valoración de este maestro nos la ofrece René Taylor en su estudio “La Sacristía de la Cartuja de Granada...”, op. cit., págs. 168-172. Asimismo, véanse los estudios de RIVAS CARMONA, Jesús. *Arquitectura barroca...*, op. cit.; y *Arquitectura y policromía...*, op. cit.

⁴⁹ Sobre los canterios lucentinos véanse los estudios ya citados de Jesús Rivas Carmona.

⁵⁰ Cfr. LÓPEZ GUADALUPE-MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la Época Moderna*. Granada, Comares, 1996, págs. 149-176.

⁵¹ Véase el estudio monográfico de ISLA MINGORANCE, Encarnación, *José de Bada...*, op. cit.

polícroma —tal vez como un recuerdo de las labores marmóreas andaluzas—, si bien con el empleo de materiales autóctonos como el tezontle y la chiluca.⁵² Sin embargo, en donde resulta indiscutible la huella del maestro lucentino es en el diseño que realizara Lorenzo Rodríguez para el Sagrario de la Catedral de México, templo que, desde el punto de vista espacial, constituye un claro recuerdo del Sagrario de la Catedral de Granada.⁵³

A modo de conclusión

La abundancia de canteras en la Subbética cordobesa, lejos de ser una riqueza exclusiva de este marco geográfico, condicionó positivamente el desarrollo de la arquitectura durante los tiempos del Barroco. Sin ser propiamente mármoles, las rocas extraídas de las mismas fueron utilizadas como tales, valorándose de ellas su gran riqueza cromática. En torno a estos “mármoles policromos” se formaron diversas generaciones de canteos, algunos dotados de gran personalidad. Nombres propios, como el de Francisco Hurtado Izquierdo, llegaron a destacar incluso en otros ámbitos peninsulares, difundiendo con sus obras la singularidad de la arquitectura barroca cordobesa.

⁵² El tezontle es una piedra volcánica de color negruzco o rojizo; la chiluca presenta un color grisáceo, siendo más apta para ser labrada. Ambas se combinan con frecuencia en la ornamentación exterior de los edificios Mexicanos del Setecientos.

⁵³ Sobre este tema véase ISLA MINGORANCE, Encarnación. “Los Sagrarios de las Catedrales de Granada y México: un modelo común”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XVI, 1984, págs. 231-239.

LA CONOSCENZA STORICA E L'INTERPRETAZIONE CRITICA DELLE FABBRICHE BORROMINIANE PER LA VALORIZZAZIONE DELLA ROMA DEL SEICENTO

Antonio Pugliano, Università Roma Tre, Dipartimento di Architettura
(DArc)

Introduzione

Contribuire alla conoscenza dell'architettura barocca andalusa attraverso lo studio del rapporto tra il Barocco romano e la cultura architettonica spagnola, è un tema di sicuro interesse e merita di essere approfondito da quanti siano profondi conoscitori di quest'ultima; al lavoro di costoro si è scelto di contribuire facendo cenno ad alcuni aspetti dell'attività di Francesco Borromini (Francesco Castelli, Bissone 1599 Roma 1667) attinenti alla sua produzione nella Roma del Seicento e che possono costituire un termine di relazione con il contesto andaluso. Restiamo quindi a Roma osservando tuttavia che i suoi primi committenti furono i Trinitari scalzi spagnoli del convento di San Carlo sulla Strada Pia. E' utile premettere che non si ha notizia di alcun viaggio svolto da Francesco Borromini in Spagna, tuttavia la critica ha da tempo proposto alcune analogie tipologiche tra gli elementi della composizione borrominiana e le componenti tipiche dell'architettura iberica. Si guardi per questo alla facciata di San Carlino, la quale è distinta dal contesto retrostante per l'uso del materiale, per la geometria curvilinea, per la presenza del tabernacolo/reliquiario e, persino, per l'autonomia di giacitura, essendo solo aderente alla parete cui si relaziona e questi caratteri la pongono in analogia agli altari retablos della tradizione spagnola¹. Ma c'è di più: chi scrive osserva l'interesse che potrebbe avere lo studio comparato degli aspetti compositivi e costruttivi, reali o allusi, palesi o nascosti, che accomunano le coperture murarie dell'architettura borrominiana romana e le cupole della tradizione medioevale araba andalusa, entrambe segnate da profonde nervature. Non c'è chi non veda, infatti, quanto il tema dell'evidenza della composizione gerarchica della struttura negli elementi voltati sia ben documentato nella Cattedrale Moschea di Cordoba, con numerosi esempi che si pongono in analogia assoluta, costituendone quasi un'anticipazione, alle coperture piemontesi di Guarino

¹ CANINO, Elena. "Il rapporto tra Borromini e la tradizione. Intervento alla Seconda Tavola Rotonda", De Angelis D'Ossat G., (moderatore) in: Accademia Nazionale di San Luca. Atti del Convegno di Studi sul Borromini. Volume secondo, De Luca, Roma, MCMLXVII, pags. 63-65.

Guarini (Modena 1624, Milano 1683) il più vicino al maestro tra i prosecutori dell'estetica borrominiana (fig.1).



Fig. 1. *Cupole ad archi intrecciati*. Notevoli e non banali le analogie tra le strutture cordobesi e l'esempio torinese. A sinistra la cupola centrale dello spazio della maqsura dinanzi al mihrab nella Moschea di Cordoba, introdotta nel X secolo (962-966) con gli ampliamenti del califfo al Hakam II (915-976). A destra la cupola della Chiesa di San Lorenzo in Torino (1670-1679) opera di Guarino Guarini. La composizione della cupola guariniana è sintetica dei caratteri peculiari al linguaggio costruttivo espresso dall'erudito califfo al Hakam II nella moschea di Cordoba, ponendosi in forte analogia anche con la più essenziale cupola della Capilla de Villaviciosa. Foto di Pugliano A.

Le coperture murarie indicate, tanto le cordobesi quanto le torinesi, possono considerarsi espressioni diacroniche di una comune e approfondita concezione razionale dell'architettura, da esprimere con il linguaggio palese della geometria e della matematica. Entrambi i tipi architettonici assumono come riferimento la più evoluta pratica costruttiva antica, si guardi per questo alla tecnica greca e romana della muratura di coperture alleggerite, cosiddette "a intercapedine" realizzate attraverso nervature, in genere celate da paramenti². Nel caso delle opere del Guarini si può ritenere che esse siano anche il prodotto di un processo di condivisione culturale nato dalla conoscenza e dall'apprezzamento dell'architettura andalusia tradizionale visitata negli anni tra il 1655 e il 1666 in occasione dei numerosi viaggi svolti in Europa: fu a Praga, a Lisbona

² VITTI, Paolo. "Argo. La copertura ad intercapedine della grande aula: osservazioni sul sistema costruttivo della volta", in: *Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, LXXXVI, serie III, 8, ASA, Roma, 2008, pags. 215-251.

e, plausibilmente, in Spagna. In generale, la penetrazione del borrominismo nel medesimo territorio sin dai primi anni del XVIII secolo, qui come altrove, è imputabile alla diffusione delle versioni a stampa dell'*Opus Architectonicum Equitis Francisci Borromini* (1720-1723), pubblicato per i tipi di Sebastiano Giannini, con una dedica al Marchese di Castel Rodriguez e soprattutto, alla connessa presenza in terra di Spagna della Congregazione dell'Oratorio di Filippo Neri portatrice di un importante e duraturo contributo alla cultura artistica, musicale, architettonica: lo stesso Antoni Gaudí fu confratello dell'Oratorio secolare di Barcellona. In questo scenario si colloca l'operato di illustri epigoni del Borromini, di poco successivi al caposcuola, tra i quali ricordiamo padre Andrea Pozzo, (Trento 1642, Vienna 1709) noto per la sua influenza nel contesto iberico, maturata ben prima della sua attività nei paesi tedeschi³.

Il senso delle osservazioni sull'operato di Francesco Borromini

Aggiungere nuove osservazioni alla narrazione dell'operato e dell'esistenza di Francesco Borromini non è agevole: l'estesissima bibliografia che lo riguarda documenta la consistenza di numerosi e autorevoli studi storici a matrice documentaria che ci hanno restituito un prezioso repertorio di informazioni. Dal repertorio di informazioni documentarie riguardanti l'attività romana di Francesco Borromini possono originarsi interpretazioni particolari della complessa figura dell'architetto ticinese, tali di sollecitare l'interesse degli architetti attuali. Una interpretazione particolarmente interessante da delineare con sempre maggiore approfondimento, a parere di chi scrive, riguarda l'attività svolta nel campo del restauro e, quindi, del singolare rapporto intellettuale che egli ebbe in animo di sostenere con la cultura e gli artefatti del passato. Questo tema comporta l'approfondimento del legame di Francesco Borromini con la sua città di adozione e con la cultura urbana ed edilizia delle quali essa stava divenendo espressione. Si tratta di un tema complesso e affatto residuale: attualmente la necessità elementare di conservare le architetture, si affianca all'imperativo di operarne la valorizzazione o, per meglio dire, la conservazione sostenibile. A tal fine si tratta di strutturare sistemi di informazioni estesi e articolati, all'interno dei quali collocare le opere del passato per consentirne una narrazione efficace ai fini della fruizione, una volta che esse siano state comprese, interpretate e rese eloquenti dei loro valori e significati. Filo conduttore di siffatte narrazioni, auspicabili per il loro carattere inclusivo e identitario, non può che essere l'evolvere delle relazioni stabilite dalle successive contemporaneità con le culture precedenti dimostrate dalle loro espressioni materiali eloquenti e persino emblematiche, tanto dei modi di costruzione della città, quanto della definizione concettuale delle architetture che la compongono. La costruzione della città, tra

³ FUENTES LÁZARO, Sara. "L'uso del linguaggio pozzesco nel primo Settecento spagnolo: la terza via dell'architettura barocca", in: *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Andrea e Giuseppe Pozzo Venezia, Fondazione Giorgio Cini 22-23 novembre 2010*. Marcianum Press, Venezia, 2012, pag. 2-20.

Cinquecento e Seicento, espresse un carattere di innovazione: il rapporto con l'antico che era precedentemente regolato da processi antropologici, si muta in un rapporto governato dalla intenzionalità e dalla critica che esercita il recupero selettivo e la rielaborazione originale degli elementi caratteristici degli artefatti del passato, ripensandone tanto i principi compositivi quanto le scelte tecniche. Quindi: all'interesse conoscitivo utilitaristico, alla prossimità culturale, si sostituisce di fatto la distanza storica, intesa come la premessa necessaria all'interpretazione della cultura del passato e alla sua attualizzazione da svolgere attraverso il riconoscimento di elementi e concetti da assumere e trasferire al futuro. L'opera del Borromini è emblematica di questo programma culturale. Per la produzione del nuovo, infatti, egli espresse la ricerca di una libera e creativa rielaborazione del linguaggio rinascimentale mentre, nella prassi di intervento contemporaneo nel contesto preesistente, dimostrò la propensione a rivitalizzare il metodo progettuale della *concinnitas*, ponendo in essere le premesse per l'esercizio della filologia nella conservazione e riuso delle opere del passato. Proprio questo aspetto rende, oggi, la figura del Borromini centrale per una storia dell'architettura che sia inclusiva e, pertanto, incline a non distinguersi dalla storia del restauro; a tal fine è necessario coltivare la propensione allo studio di argomenti attinenti a una storiografia forse minore, come può essere la storia materiale, riguardanti i processi produttivi delle architetture, dalla loro concezione alla realizzazione.

Si tratta di indagare la metodologia progettuale e i modi di esecuzione, con gli espedienti tecnici propri ai lessici costruttivi peculiari al saper fare delle maestranze, spesso di provenienza allogena, di tendere all'individuazione circostanziata del repertorio dei riferimenti concettuali anche di natura tipologica, di porre attenzione alla dimostrazione del legame tra la competenza tecnica e la storia del pensiero scientifico, non solo italiano. Tutte le possibili chiavi di lettura delle opere borrominiane testè indicate esprimono una significativa potenzialità formativa per gli operatori tecnici nel contesto della didattica dell'architettura (fig. 2) e possono costituire il repertorio di informazioni di contesto da offrire ai fruitori della città e dei monumenti valorizzati, in forma di contenuti culturali inclusivi e identitari, sui quali fondare i sempre più numerosi programmi di *Heritage Education*, ovvero di educazione al patrimonio e alla cittadinanza, auspicati dal Consiglio d'Europa a vantaggio della massima coesione tra le popolazioni nei Paesi membri⁴.

⁴ Council of Europe, *Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*. STCE n°199/2006

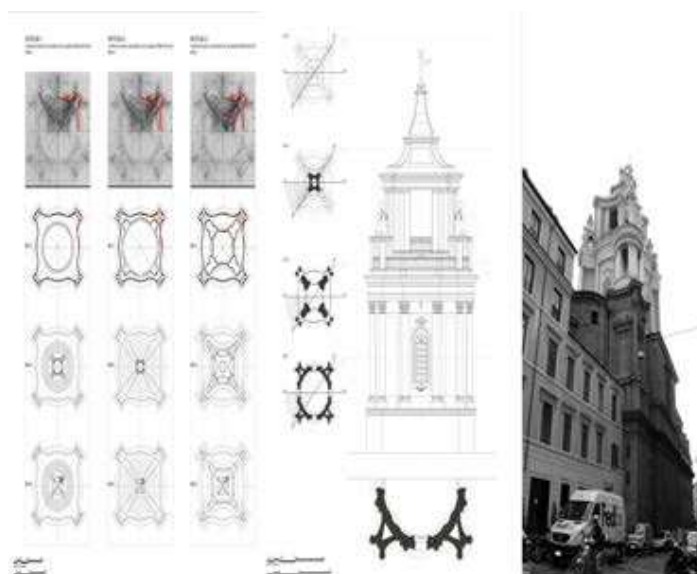


Fig. 2. *La didattica del restauro dell'architettura*. Indagini storiche e interpretazioni critiche di edifici borrominiani ai fini del progetto di valorizzazione della Roma del Seicento. Restituzione, dai disegni borrominiani, del tiburio non realizzato di Sant'Andrea delle Fratte (a sin. e al centro); ambientazione dell'immagine della chiesa nel contesto urbano attraverso restituzioni grafiche per il supporto virtuale alla fruizione diretta dei percorsi di visita. Pugliano A, Università Roma Tre, Laboratorio di restauro 2M, allievi dell'AA 2013-2014.

La città di Roma come scenario dell'operatività di Borromini

Roma, a tutt'oggi, è l'espressione di un singolare e complesso processo evolutivo fondato sul formidabile condizionamento che la città antica ha operato sulla città medioevale e che si è imposto come sedime delle stratificazioni successive. Il fenomeno è noto ed è documentato già da Lanciani sul finire del XIX secolo con rigore e ricchezza di fonti riferibili alle evidenze archeologiche restituite alla conoscenza dalle attività cantieristiche di espansione urbana per la costruzione della Roma Capitale⁵. Alla naturalità della formazione della città medioevale si associa la progettualità moderna, manierista e poi barocca, incline a riordinare la città precedente operandone la trascrizione secondo i nuovi programmi culturali.

⁵ LANCIANI, Rodolfo. *Forma Urbis Romae - Consilio et auctoritate Regiae Academiae Lyncaeorum – formam dimensus est modulum 1:1000 delineavit Rodolphus Lanciani Romanus, Mediolani apud Ulricum Hoepli, 1893-1901.*

La processualità della relazione con l'antico. Lo sviluppo "in continuità naturale" della città medioevale. Per alcuni Autori⁶ il fenomeno della permanenza dell'antico nella città di Roma nel medioevo esprime un carattere processuale e organico, a forte connotazione antropologica: la fase medioevale ha consolidato il codice genetico del tessuto edilizio minore, trasferendo al futuro la logica dell'aggregazione proprietaria mediata dagli ambiti che scandiscono i perimetri di recinti residenziali intasati da scatole murarie dalle dimensioni ricorrenti e comuni a quelle delle antiche tabernae. Noti, peraltro anche sulla base di ritrovamenti, gli esempi che vanno dal tessuto edilizio di Trastevere al tessuto frontista sulla via dei Serpenti che appaiono formati da una successione di case a corte urbane dimensionate sulla parcellizzazione dell'actus e sviluppate sul sedime murario di antichi caseggiati sovente rintracciabili nei piani sotterranei dell'edilizia attuale.

Il medioevo ha prodotto il consumo anche della quantità monumentale che è stata metabolizzata, in sostanza attualizzata, attraverso processi formativi ricorrenti di riuso e occupazione. Ciò avvenne per l'augusteo Teatro di Marco Claudio Marcello (inaugurato nel 17 a.C., restaurato a più riprese in età cristiana e dato come ancora in uso al 421 d.C.) trascritto dal XII secolo in forma di fortilizio familiare dapprima dei Fabi poi, due secoli dopo, dei Pierleoni e quindi dei Savelli che ne produssero la singolare riforma complessiva, ad opera del Peruzzi, alla quale si deve la fisionomia straordinaria dell'edificio reso in forma di palazzo rinascimentale impiantato su un teatro antico. E, ancora, si guardi per questo alle vicende dello Stadio di Domiziano (edificato nel I secolo d.C. e restaurato da Alessandro Severo nel III) e dell'edilizia che su di esso insiste sin dall'VIII secolo (San Nicola dei Lorenesi e/o Sant'Agnese in Agone) o, ancora, all'analogo processo insediativo espresso dall'impianto della Chiesa di Santa Barbara dei Librari la geometria della quale è determinata nata dal suo essere ospite di una campata del Teatro di Pompeo, altra emergenza antica a forte connotazione formativa. Non è infrequente, quindi, che la preesistenza determini l'assetto delle architetture e anche dei tessuti e spazi urbani, generando singolarità di segno e significato d'interesse straordinario come avviene, appunto, nella piazza Navona o, seppure meno palesemente, nel caso dello sviluppo quasi semicircolare della via di Grottapinta generata dall'andamento del sedime archeologico fornito dal Teatro di Pompeo. Questo non è un episodio isolato anche se è uno dei più evidenti: l'esame di repertori documentari cartografici, descrittivi di brani di tessuto urbano ormai trasformati mostrano sovente andamenti inattesi che caratterizzano il tessuto edilizio medievale provenendo da un assetto urbano remoto ma ancora condizionante.

⁶ BASCIA, Luciana; CARLOTTI, P.; MAFFEI, Gian Luis. *La casa romana nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, Alinea, Firenze, 2000.

L'intenzionalità nello sviluppo della città moderna. Il Piano Sistino premessa alla Roma Barocca

In questo scenario evolutivo s'inserì l'intenzionalità formativa della pianificazione sistina, destinata a interpretare in una nuova chiave gerarchica il tessuto urbano, inserendo nuove direttrici e promuovendo la generazione di selezionati poli monumentali, ovvero della rete di attrattori utili a magnificare il programmato nuovo assetto della città. L'architettura è l'espressione artistica che determina, peraltro coerentemente, il volto durevole della Roma del Seicento, costruito dai tre pontefici attivi per circa quaranta anni nel cuore del XVII secolo: Urbano VIII Barberini (1623-1644), Innocenzo X Pamphilj (1644-1655) e Alessandro VII Chigi (1655-1666). Fondamento culturale di tale operazione fu proprio la complessa rielaborazione del rapporto con l'Antico, tesa a superare l'approccio del secolo precedente portando a maturazione una rivoluzione linguistica consapevole tanto dei principi dell'arte antica, quanto della sua rivisitazione rinascimentale. Pertanto: se la città sistina si compone di un sistema gerarchizzato di segni e di emergenze estremamente caratterizzate, notevoli, all'interno di un tessuto connettivo monotono, analogamente si struttura il modo di comporre le architetture del Borromini che si articolano in sistemi di parti autonome, riconoscibili e fortemente caratterizzate, tali da manifestare inequivocabilmente la propria singolarità di impianto, di assetto funzionale e tipologico, di repertorio formale e decorativo, essendo poste in essere all'interno di una macchina architettonica che necessita tanto di elementi emergenti quanto di contesti di accoglienza di carattere minore, inclini a magnificarli.

L'attività romana di Borromini

Al volto rinnovato e significativo della città di Roma ha molto contribuito, peraltro con profonda coerenza, il lavoro di Francesco Borromini. Anch'esso ticinese, come il Domenico Fontana esecutore del piano sistino e come lo stesso Carlo Maderno (Capolago 1556, Roma 1629) che lo introdusse alla pratica romana del cantiere di architettura, sostituendo i suoi insegnamenti a quelli di Francesco Maria Richini (Milano 1584, ivi 1658) che lo guidò, in precedenza, nel cantiere del Duomo di Milano. Dall'età di venti anni Borromini fu in Roma svolgendo dapprima l'attività di scalpellino: nel 1619 fu nel cantiere della Basilica di San Pietro, dal 1621-23 in Sant'Andrea della Valle e in Palazzo Barberini; dal 1627 al 1633 di nuovo in San Pietro per la realizzazione del baldacchino in bronzo dell'altare maggiore. Quest'ultimo impegno può ritenersi particolarmente importante per la formazione del Borromini architetto che ebbe modo di conoscere e apprezzare la perizia tecnica degli antichi, rilevando e smontando le raffinatissime strutture metalliche che costituivano la copertura del pronao del Pantheon. Di tali organismo strutturali comprese e documentò l'ineguagliabile sapienza costruttiva che dimostrò di voler

perpetuare assumendone i principi in occasione di diverse sue realizzazioni e si guardi per questo al restauro delle antiche capriate lignee della basilica di San Giovanni in Laterano, già riformate nel XVI secolo (fig.3) ma anche al ricorrente espediente costruttivo adottato più volte per sostegno di coperture a falda, costituito da paradossi di muro, cioè da timpani murari svuotati da archi incatenati all'imposta; valga l'esempio del muro "fatto tutto ad uso d'arco" (fig.4) posto in testata della Biblioteca Vallicelliana⁷ o della simile struttura posta a sostegno della copertura del Salone del Palazzo Pamphilj. Nel 1634 fu architetto dei Trinitari Scalzi di San Carlino alle Quattro Fontane ove rimase per due anni per poi passare ad occuparsi dell'edificazione del Convento di San Filippo Neri alla Vallicella. Il cantiere dei Filippini occupò una posizione centrale nell'attività borromiana: fu il primo incarico importante e durevole condotto con continuità (1636-1650/52) e, pertanto, compone lo scenario di molte altre esperienze dell'architetto ticinese.

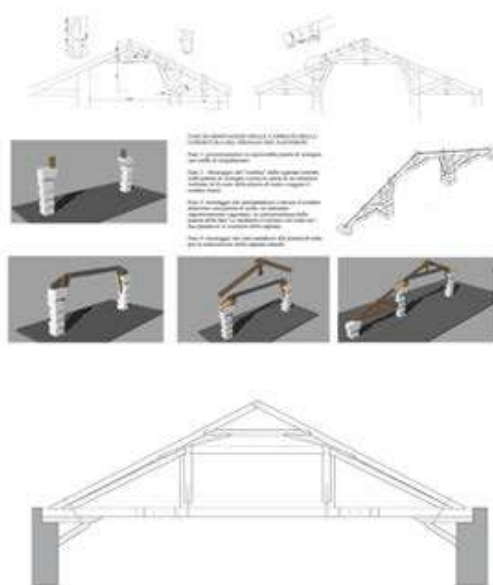
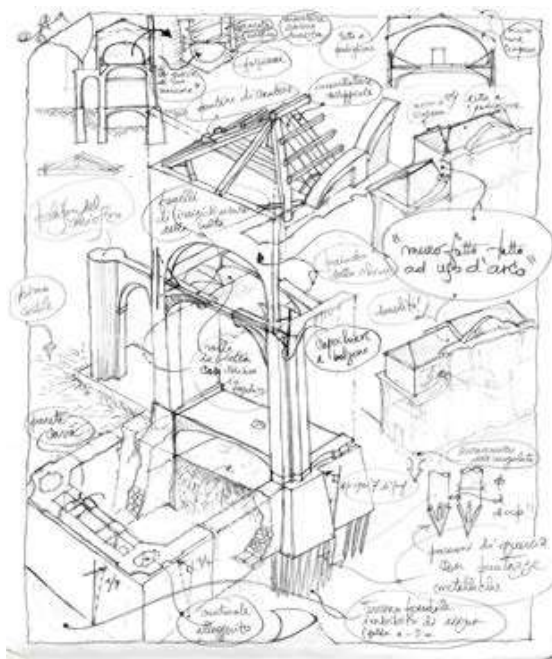


Fig. 3. *L'analogia della concezione strutturale antica delle capriate del Pantheon e il metodo di riparazione ideato da Borromini per le capriate della Basilica del Laterano.* In entrambi i casi una componente ad arco, più o meno ribassato, è posta a sostegno dei paradossi. In alto: restituzione grafica del rilievo borrominiano delle capriate del Pantheon (Albertina, Az. Antike 134 e 135); al centro: riconoscimento della gerarchia strutturale e di montaggio delle capriate del Pantheon; in basso: restituzione, dai documenti, della fisionomia delle capriate del vecchio San Giovanni restaurate dal Borromini. Pugliano A, Università Roma Tre, Laboratorio di restauro 2M, allievi dell'AA 2013-2014.

⁷ Per quanto riguarda il dettaglio della organizzazione strutturale dell'Oratorio e della Biblioteca si guardi a: PUGLIANO, Antonio. "Francesco Jacquier, Girolamo Masi,...: <<Notizie spettanti alla volta del nostro oratorio nell'anno 1759>>. Teorie scientifiche e pratiche di cantiere in una raccolta di scritti inediti sul restauro dell'Oratorio dei Filippini in Roma". In: Architettura Storia e Documenti, 1991/1996, pags. 203-229.

Rientrarono in questo lasso di tempo, tra l'altro, i lavori a Palazzo Carpegna (1638-1650) a Palazzo Pamphilj (1645-1650) e a Palazzo Falconieri (1646-1656), l'esecuzione di parte di Sant'Ivo alla Sapienza (1642-1662) e di San Giovanni in Laterano (1646-1650), della Chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori (1643-1646; 1648-1649) per la quale non è possibile ignorare l'analogia tipologica e distributiva della Chiesa con l'impianto dell'Oratorio filippino; c'è da osservare, in più, che si tratta anche di interventi incentrati sulla risignificazione di palinsesti architettonici preesistenti. L'attività iniziale, svolta durante il pontificato di Urbano VIII per strutturare la propria competenza di architetto, fu segnata da un impegno straordinario nello studio dell'antico⁸ gli esiti del quale, tuttavia, sono da ricercarsi più nelle sue realizzazioni che nella documentazione pervenutaci. Con motivazione, quindi, Borromini fu ritenuto dai suoi contemporanei maestro nel relazionarsi all'architettura del passato, assumendone i principi e rielaborandoli in una chiave interpretativa personale, profondamente analitica, selettiva e critica. Questa sua caratteristica gli valse la stima di illustri committenti a cominciare dei religiosi della Congregazione dell'Oratorio di Roma⁹.



⁸ “Quando il Cavaliere Bernino hebbe à servire la S. M. d’Urbano VIII per statuario desiderando di occupare anche il posto d’architetto, nel che non aveva forse fatto studio sufficiente, tirò a se questo giovine, che aveva sotto la schola di Carlo Maderno suo zio mostrato gran spirito avendo speso lo sua gioventù ad osservare, e disegnare le vestigia delle fabbriche antiche di Roma con estrema applicazione...”. Per questa e per le citazioni seguenti si guardi a: CONNORS, Jack. “Virginio Spada’s Defense of Borromini” in: *The Burlington Magazine*, 131, febbraio 1989, pags. 76-90.

⁹ “Il Cavaliere Borromino fù accettato per architetto della nostra congregazione in tempo del padre Angelo Saluzzi, non avendo saputo ritrovare altri che facessero un disegno per il novo oratorio senza stroppij, (...) unico modo per bilanciare il valere de molti, massimamente quando si tratta d’obedire ad altra fabbrica già fatta, come succedette nel nostro caso rispetto alla sagrestia che era già stata piantata, et alzata del Maruscelli”. CONNORS, Jack. “Virginio Spada’s...”, op. cit.

Fig. 4. *Restituzione dell'organizzazione architettonica e strutturale dall'Oratorio dei filippini e della sovrapposta Biblioteca Vallicelliana nell'assetto realizzato da Borromini, precedente alle trasformazioni (1665-1667) operate da Carlo Rainaldi.* La fisionomia delle componenti strutturali, tanto palesi quanto occulte, è desunta dal repertorio dei documenti di cantiere riguardanti la fabbrica negli anni 1641-1644. Si rappresenta il “muro fatto tutto ad uso d'arco” che sostiene il tetto della Biblioteca e, insieme, contiene la spinta della volta dell'oratorio. Quest'ultima è concepita “a intercapedine” essendo alleggerita da frenelli di irrigidimento trasversali e longitudinali e posta a sistema con ringrossi murari, rinforzati da fondazioni palificate profonde, e connessi a incatenamenti metallici. Comune di Roma. X Ripartizione. Sovrintendenza ai monumenti antichi, medioevali e moderni. Indagini storiche e rilievi propedeutici al Restauro della torre dell'Orologio del Convento dei Filippini in Roma, 1990. Pugliano A., Taccuino di Cantiere.

La maturazione degli interessi antiquari: la sensibilità per il valore storico

Nel contesto oratoriano maturarono i suoi interessi antiquari coltivati attraverso indagini archeologiche dalle quali egli derivò la consapevolezza storica circa il valore e il senso delle opere del passato. In questa ricerca culturale e operativa, Borromini sperimentò un intenso sodalizio con Virgilio Spada (Brisighella 1596, Roma 1662) oratoriano, letterato e architetto, che successe all'interno dei ranghi della Congregazione al cardinale Cesare Baronio (Sora 1538, Roma 1607). La personalità e l'operato di quest'ultimo sono eloquenti del particolare clima culturale del momento e dell'orientamento sedimentato e condiviso dalla compagine di intellettuali nella quale Borromini si trovava ad operare. Baronio, giurista e storico del cristianesimo, Cardinale Bibliotecario di Santa Romana Chiesa e, pertanto, responsabile della Biblioteca Apostolica Vaticana è noto per aver redatto, tra l'altro, i dodici volumi degli *Annales Ecclesiastici* a Christo nato ad annum 1198 (1588-1607) relativi alla documentazione critica delle fasi storiche della Chiesa, dalle origini sino al Duecento. Si può riconoscere il frutto di tale impegno anche nell'interessante restauro giubilare del 1600, a carattere didascalico, della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo: all'edificio profondamente stratificato (impianto dei secoli IV/ VI, fu ricomposto nel IX e profondamente restaurato nel 1475), il Baronio impose una risignificazione tipologica e formale, dando corpo ai lacerti degli arredi nelle componenti del presbiterio, per definire una fisionomia ideale di carattere concettuale utile, per programma, a dimostrare l'assetto significante della chiesa nei primordi della cristianità. L'interesse antiquario attraverso l'esercizio metodologico della *concinntas*, quindi, si tradusse in uno strumento operativo incline a stabilire una condizione virtuosa di convivenza tendenzialmente continuistica, pur nella diversità, tra la contemporaneità e l'antichità, quest'ultima assunta al ruolo di portatrice di valori e significati emblematici e identitari. Questo sembra essere anche il punto di vista del Borromini, peraltro sviluppato attraverso una non comune raffinatezza progettuale e un'impareggiabile perizia tecnica: si guardi per questo al repertorio degli interventi di completamento, con finalità di

prevenzione, dell'Abbazia di San Martino al Cimino ove, per volere di Innocenzo X, Borromini aggiunse alla facciata preesistente due nuove torri, intimamente medioevali e da ritenersi appropriate (secondo la storiografia del momento che non aveva ancora evidenziato la loro estraneità alla prassi cistercense) oltre che necessarie a mettere in sicurezza la facciata dal rischio di ribaltamento cui era esposta sin dal terremoto del 1461. Punto di forza della concezione strutturale di questi edifici è la consapevolezza del loro possibile comportamento meccanico sotto azione sismica che gli suggerì un uso appropriato del ferro inserito nelle pareti a comporre cordoli sommitali di muratura armata, posti a sistema con tiranti diagonali di controvento anch'essi metallici, oltre a una serie di arguti espedienti di rinforzo locale delle strutture lignee della copertura della navata centrale per assicurarle dal rischio di scompaginamento per deformazione nel loro piano o di ribaltamento per rotazione intorno all'asse congiungente gli appoggi. Gli interventi di restauro antisismico all'abbazia di San Martino al Cimino furono il prodotto di un interessante dibattito disciplinare tra il Borromini e Virgilio Spada di cui resta una importante traccia documentaria¹⁰.

Fulcro della concinnitas fu il riconoscimento dei caratteri significanti dell'architettura precedente e la loro rielaborazione nella forma di un edificio aggiornato e coerente con le conoscenze storiche del momento; nulla a che vedere quindi con la semplice riproposizione di stilemi ma primato della reintegrazione del senso compiuto riconoscibile nell'opera. Ancora alla concinnitas sono riconducibili gli interventi alla basilica costantiniana del Laterano per la quale il tipo edilizio tardo antico venne opportunamente riconsiderato e aggiornato, nel contesto di un programma di mantenimento (conservazione, adeguamento e riuso) tanto del connettivo di componenti murarie tardo antiche e strutture lignee di copertura, quanto del ricco repertorio di opere d'arte dei secoli precedenti che componevano i monumenti funebri¹¹. In questo programma trovava spazio anche la presentazione delle testimonianze degli assetti precedenti, valga l'esempio degli ovali incorniciati nella navata centrale, destinati a mostrare i brani della muratura costantiniana conservati nel restauro. Borromini, quindi, studia l'architettura antica ai fini del riconoscimento di quegli aspetti sintattici essenziali che presiedono alla composizione architettonica e alla concezione strutturale. Questo approccio lo porta a concentrarsi su particolari non rielaborati dalla cultura rinascimentale, ne risulta che il suo linguaggio architettonico è

¹⁰ CORRADINI, Sandra. "Inediti del Borromini nella ristrutturazione di San Martino al Cimino", in: *Innocenzo X Pamphili: arte e potere nell'età barocca*, Roma 1990. FERRI, M. y PUGLIANO, A. "La conservazione dei preesistenti caratteri architettonici nei completamente dell'Abbazia di S. Martino al Cimino (secoli XV e XVII)," in: SIMONCINI, Giorgio. (a cura). *La tradizione medioevale nell'architettura italiana dal XV al XVIII secolo. L'ambiente storico-II*, Leo S. Olschki, Firenze, 1992, pagg. 87-99.

¹¹ Si tratta tuttavia di interventi coraggiosi e complessi; scrive Virgilio Spada: "E certo che Papa Innocenzo X di gloriosa memoria n'ebbe tal concetto che li pose in mani la gran fabbrica di San Giovanni senza voler udire il parere d'alcun'altro architetto, e quante (arti) siano in detta fabbrica in adirizzare muraglie storte, in sostenere le muraglie cadenti, benche li siano state levate di sotto le gambe delle colonne, et in tant'altre cose che hanno dell'incredibile, (...)". CONNORS, Jack. "Virgilio Spada's...", Op. cit.

fortemente innovativo rispetto a quest'ultima e si pone come peculiare nei riguardi della cultura architettonica del Seicento. In detto linguaggio le forme classiche si mescolano a quelle desunte dall'osservazione della natura dando vita ad architetture dall'impianto e dalla volumetria complessi, composte su base geometrica e modulare, in armonia con le più aggiornate teorie scientifiche del momento e si pensi all'uso di triangoli e cerchi posti a sistema in chiave di generatori geometrici della composizione architettonica e alle considerazioni galileiane circa l'intelligibilità della matrice razionale dell'universo da decodificare attraverso il riconoscimento della struttura implicita alle forme naturali¹². Le architetture borrominiane, quindi, sono concepite per essere universali, condividendo l'essenza della realtà percepibile per mezzo dell'interpretazione critica delle sue regole intrinseche. A suggerire nuove e inedite chiavi di percezione dello spazio concorrono raffinati giuochi prospettici con, in più, il ruolo fondamentale della luce. La natura e la storia permangono come riferimento ideale dell'operare, come nella tradizione umanistica, ma l'elaborazione del contributo di queste componenti alla creazione architettonica è dinamico e libero, tanto aperto all'articolazione di nuovi riferimenti culturali, quanto distante dall'esercizio di un repertorio aprioristico e immutabile, sostanzialmente normato, di forme e soluzioni convenzionali.

La concezione e la realizzazione: un rapporto di forte interdipendenza

La natura, con il suo palesarsi attraverso il sistema razionale della matematica e della geometria, tuttavia, continua a essere funzionale alla precisazione progettuale e al controllo della congruente realizzazione dell'idea architettonica; analoga funzione può riconoscersi alla storia, della quale è espressione intenzionale il repertorio delle citazioni dell'antico. Nelle architetture del Borromini il riferimento a selezionate componenti delle opere antiche, infatti, è a volte diretto ed esplicito: è arcinota l'origine antiquaria della soluzione adottata nella sala dell'Oratorio dei filippini per risolvere il raccordo in angolo della volta a vela; ivi si ricorse a pilastri posti di sbieco, sulla base del riferimento alla sala ipogea, antica, visitata dal Borromini nella vigna del marchese Del Bufalo al Laterano. La casistica è estesa e contiene i caratteristici capitelli con le volute rivoltate osservati nell'atrio della villa Adriana¹³.

¹² *"La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto."* Galilei G. "Il saggiaiore", 1623 in: VITTI, Paolo. "Argo. La copertura ad intercapedine della grande aula: Opere, ed. Istituto della Enciclopedia Italiana, Milano-Napoli 2006, pag. 121.

¹³ VITTI, Paolo. "Argo. La copertura ad intercapedine della grande aula: "Appunti per una ricostruzione della cultura di Borromini" in: Accademia Nazionale di San Luca. Atti del Convegno di Studi sul Borromini. Volume secondo. De Luca, Roma, MCMLXVII, pag. 263-286.

Ad alcune di siffatte citazioni Borromini, plausibilmente, assegnò un ruolo nel processo produttivo della sua architettura proponendone l'uso in forma di componenti semantiche da destinarsi alla gestione della fase cantieristica di trasferimento alle maestranze dell'idea di progetto. La prima apparizione dei capitelli con volute rovesciate nell'architettura borrominiana è in San Carlino ove essi si alternano a capitelli con volute in posizione canonica; l'alternanza ha fatto pensare a un uso simbolico dei primi che, posti sistematicamente nei punti di appoggio delle componenti murarie più impegnative dal punto di vista dei carichi, sono chiamati a fornire la straordinaria rappresentazione dell'equilibrio statico tra azioni e reazioni reso visibile attraverso l'immagine della materia che, come fosse viva, è colta nell'atto di reagire (fig.5). Non ci sarebbe da stupirsi se questa scelta avesse una motivazione "convenzionale": le differenze nelle fisionomie architettoniche di elementi ricorrenti possono essere utilizzate, in un sistema preordinato e gerarchizzato, per segnalare alle maestranze alcuni caposaldi cantieristici necessari all'esecuzione delle opere secondo una successione ben congegnata di fasi differite.

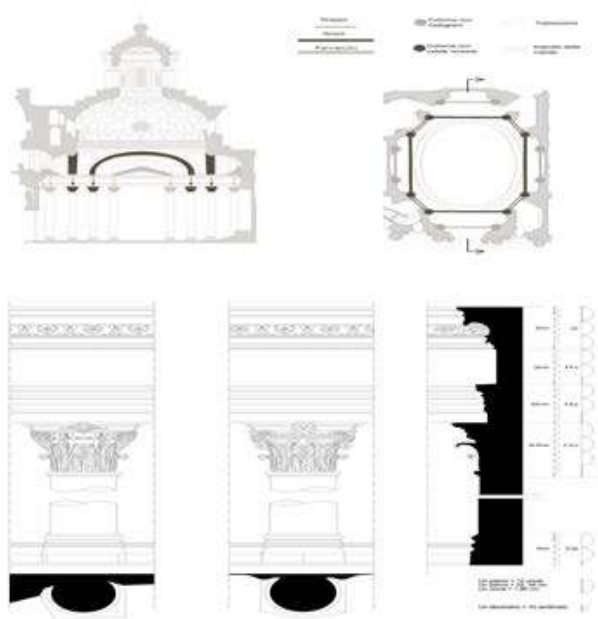


Fig. 5. *Rilievo e interpretazione strutturale dell'ordine architettonico interno alla chiesa romana di San Carlino alle Quattro Fontane*: si osserva che i capitelli con volute rovesce sono presenti solo all'appoggio degli arconi sui quali si imposta la cupola. Pugliano A, Università Roma Tre, Laboratorio di restauro 2M, allievi dell'AA 2013-2014.

Il cantiere di edificazione. La complessità dell'architettura e il problema del trasferimento alle maestranze dell'idea di progetto

Un aspetto particolarmente interessante dell'architettura borro miniana riguarda, infatti, la cantierizzazione. Valga l'esempio della facciata dell'Oratorio dei filippini che, com'è noto, si compone di uno straordinario insieme di superfici centinate, concepite secondo andamenti curvilinei, affatto elementari, basati sulla caratteristica alternanza di superfici concave e convesse. Di questa facciata non è semplice immaginare il metodo della sua realizzazione di cantiere soprattutto ponendo in relazione la complessità della geometria d'impianto con la scelta dei materiali per mezzo dei quali realizzarla. Procediamo con ordine: le superfici architettoniche della facciata sono realizzate in mattoni, per i campi e per i partiti architettonici che li incorniciano, e in pietra di travertino per le basi e i capitelli degli ordini, per le cornici orizzontali, per le incorniciature delle porte e finestre. Nella sostanza si è voluto rinunciare all'esteso contributo che poteva essere offerto dalle finiture superficiali plasmabili in opera, intonaci e stucchi, nel determinare le geometrie delle parti che, invece, furono realizzate con materiali lasciati facciavista e, pertanto, lavorati singolarmente per assumere una geometria tale che consentisse loro di essere localizzati esattamente nel punto in cui ora si trovano e non altrove. La descritta modalità di esecuzione non stupisce se applicata alle componenti lapidee, crea invece molti interrogativi se la si considera applicata anche nel caso degli innumerevoli mattoni che compongono la cortina particolarmente raffinata e mossa che caratterizza la sola parte centrale del primo ordine della facciata.

Detta cortina è di pannelle sottili, di qualità selezionata e lavorazione accurata, a cuneo, tale da consentire giunti orizzontali e verticali di spessore pari a uno o due millimetri; la possibile ultima opera di finitura superficiale di tale paramento dovette essere stata la sagramatura, una sorta di arrotatura fine e umida condotta in opera per levigare le superfici e, contestualmente, per produrre un sottilissimo amalgama di sottile polvere di mattone, così plástico e intrusivo, da saturare le pur minuscole discontinuità presenti nel paramento e farlo apparire simile a un manufatto realizzato, per intero, di terracotta. Ogni mattone di tale cortina differisce geometricamente dagli altri e quindi si deve ritenere che il taglio, necessariamente molto accurato e prodotto da maestranze esperte, sia avvenuto singolarmente in occasione della sua posa in opera. Plausibilmente l'artefice seguiva nella posa una serie di guide sagomate di dimensioni pari al vero utili a riprodurre, ciascuna, il profilo della sezione orizzontale del muro a quella quota e con quella particolare condizione di curvatura. Da questo punto di vista le componenti in pietra giocano un ruolo fondamentale nell'organizzazione del cantiere: realizzate fuori d'opera, sono poste in opera a formare una base continua di appoggio delle pareti in laterizi, al piano terreno con la muratura di spiccato, all'appoggio del secondo ordine e all'appoggio del timpano curvilineo del coronamento. Le componenti lapidee definiscono così l'*imprinting* geometrico all'opera offrendo

il filo e il piombo agli sviluppi successivi dei volumi murari sovrastanti e, sostanzialmente, collaborando al trasferimento dell'idea di progetto alle maestranze in cantiere. La cortina fu realizzata assieme al muro retrostate in pietra e a esso fu collegata con apposite ammorsature. Pertanto: il paramento laterizio, giornata per giornata, ha dovuto essere arrotato in opera per raccordare le superfici delle diverse giornate e per omogeneizzare la geometria complessiva, emendando le seppur minime asperità e singolarità geometriche dovute al taglio di ogni mattone preliminare alla sua messa in opera; alla sagramatura, ad opera finita, fu affidato il compito di presentare l'opera nella sua qualità formale secondo il programma concepito dall'architetto.

Gli strumenti amministrativi del cantiere borrominiano e la loro qualità ai fini della efficienza delle opere realizzate. La Torre dell'Orologio nel convento dei filippini

Siffatte lavorazioni, per la loro complessità, necessitano di essere regolate da contratti con le maestranze che agevolino il controllo dei committenti sulla qualità delle esecuzioni e dei materiali messi in opera; corrispondono a questi requisiti i contratti "a sola manifattura" che si differenziano dai contratti "a tutta roba" in quanto i capomastri, con i primi, si impegnano a porre in opera solo i materiali forniti dal committente; Borromini prediligeva i contratti a sola manifattura ai quali fece ricorso con continuità sin dall'inizio del cantiere oratoriano potendo così avvalersi della possibilità di controllare oltre alla efficacia delle lavorazioni anche la qualità dei materiali messi in opera, ma un contratto del tipo "a tutta robba del capomastro", nel 1647, fu adottato per la continuazione della fabbrica nel versante di via di Parione, Monte Giordano e via dei Filippini¹⁴. Sulla base di tale contratto sfavorevole Borromini concepì e, plausibilmente solo in parte realizzò, la Torre dell'Orologio ideando un'architettura complessa e ricca di valenze sperimentali, rivelatasi poi non sufficientemente durevole a causa di una esecuzione non appropriata (fig.6). Le scelte tecnologiche adottate in fase di prima edificazione del fastigio della Torre dell'Orologio sono piuttosto complesse e rimandano ad un cantiere ricco, vocato ad essere molto seguito dal suo ideatore per le innegabili qualità sperimentali del manufatto. La giustapposizione dei materiali in opera seguiva criteri costruttivi, assieme strutturali e formali, particolarmente attenti al buon comportamento in esercizio della macchina architettonica che compone l'edificio. Le diverse componenti materiali contribuivano alla compagine complessiva secondo una gerarchia di principi utili ad un comportamento duttile della struttura: la continuità presiedeva alla

¹⁴ "Capitoli (...) per continuamento della nuova abitazione cominciando da Parione verso Monte Giordano (...) dalle stanze del Padre Virgilio Spada fino alla cantonata di Monte Giordano et anca per tutta la facciata della piazza sino all'Oratorio (...) quale fabbrica haver di fare il Capomastro sudetto tutta di sua robba, spese et fatture conforme dalle conventioni, o prezzi dechiarati". Manoscritto conservato in: Archivio di Stato di Roma, Archivio Spada, vol. 496, cc. 111 e ss.

organizzazione delle parti metalliche concepite per distribuire e indirizzare le forze, la monoliticità caratterizzava le parti lapidee preposte a fornire il carico stabilizzante le azioni orizzontali; l'interazione tra pietra e metallo si basava sull'aderenza realizzata con la incastri impiombati. La pessima esecuzione comportò la disomogenea distribuzione delle azioni in esercizio: all'incremento delle spinte operate dal castello campanario sul piedritto nordorientale, fece seguito l'entrata in lavoro dell'anello metallico sottoposto alla cimasa della balaustra. La trazione in questo elemento metallico produsse la deformazione della geometria con la tendenza alla rettificazione delle sue componenti centinate. La deformazione dell'anello metallico indusse la rotazione dei travertini della balaustra a esso solidali, con episodi di rottura della pietra per concentrazione di carico; i pilastri in muratura parteciparono di tali movimenti lesionandosi. Appare evidente come l'innescarsi di questo meccanismo, avvenuto plausibilmente molto presto se non in corso d'opera, abbia prodotto un primo danneggiamento del complesso apparato costruttivo. Il danneggiamento si è accresciuto nel tempo con la progressione del degrado dei materiali causato dall'azione degli agenti climatici in oltre tre secoli di abbandono e cattive manutenzioni; è stato necessario un restauro di carattere filologico per restituire la leggibilità della raffinata concezione architettonica del monumento.

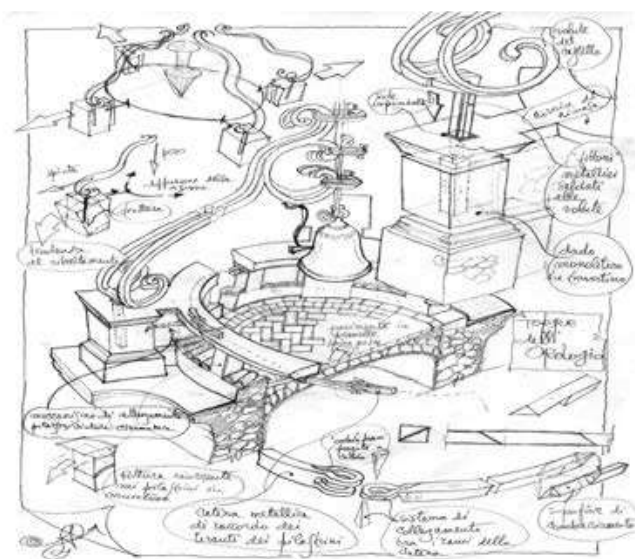


Fig. 6. *La Torre dell'Orologio nel Convento dei Filippini in Roma*. Restituzione dell'organizzazione architettonica e strutturale con riconoscimento del comportamento meccanico indotto dalla pessima esecuzione del progetto borrominiano. Comune di Roma. X Ripartizione. Sovrintendenza ai monumenti antichi, medioevali e moderni. Indagini storiche e rilievi propedeutici al Restauro della torre dell'Orologio del Convento dei Filippini in Roma, 1990. Pugliano A., Taccuino di Cantiere.

Per concludere

Ancora in chiave propositiva, come nell'introduzione, si suggerisce un ulteriore ambito di approfondimento di carattere molto generale ma estremamente utile all'interpretazione storica dell'operato del Borromini, da affiancare alle chiavi interpretative cui si è alluso precedentemente: si tratta di indagare il legame intellettuale che egli stabilì con il *significato* delle architetture del passato dal punto di vista tipologico e, quindi, delle consuetudini antropologiche. Detto significato, in altre occasioni e in forma tutt'altro che palese, sembrò costituire il fondamento culturale di alcune sue proposte progettuali e si guardi per questo al mausoleo Pamphjli alla Vallicella (e poi in Sant'Agnese in Agone) composto sulla base della suggestione tipologica dell'impianto chiesastico della *basilica circiforme con mausoleo adesso* peculiare all'architettura cristiana degli albori, tanto diffuso quanto poco studiato, che ha i suoi prototipi in ambiente romano, negli organismi costantiniani dell'antica Sant'Agnese con il suo mausoleo di Santa Costanza lungo la via Nomentana, nel primo San Lorenzo fuori le mura, nella pristina antica chiesa dei Santi Marcellino e Pietro con il mausoleo di Sant'Elena "ad Duas Lauros".

ESCULTURA, MENSAJE Y ORNAMENTO EN LA ARQUITECTURA BARROCA DE ANDALUCÍA Y SICILIA. REFLEXIONES A PROPÓSITO DE GIACOMO SERPOTTA Y SU OBRA EN PALERMO

Juan Antonio Sánchez López, Universidad de Málaga

En 1950, Giuliano Briganti entraba en liza en la polémica definición/conceptualización del término “barroco” que había hecho –y seguiría haciendo- correr ríos de tinta a eruditos, polemistas, historiadores del Arte, críticos, estetas y teóricos de toda escuela, tendencia o corriente historiográfica. Su aportación pasa por ser, quizás, una de las más fascinantes interpretaciones en torno a tan misteriosa, controvertida como “extraña” palabra, habida cuenta que hablar de lo barroco no es elegir, simplemente, un calificativo recurrente a la hora de referirse a un período, un estilo, una estética o unas formas. Barroco, qué duda cabe, es todo eso y mucho más, al remitirnos a un concepto, a un modo de ver el mundo, a una filosofía de vida, en definitiva a una manera de hacer las cosas:

*“...palabra extraña tan agradable de pronunciar, tan misteriosamente alusiva, así aparentemente definitoria. Cuando en la Historia del Arte se lee el término “barroco” no sabes, a estas alturas, a qué es exactamente a lo que éste quiere aludir y de tales malentendidos y confusiones se engendran equívocos sin fin”.*¹

¿Un alma barroca?

Es evidente que al hilo de la lectura de los textos de Briganti, para él lo barroco supone y representa, ante todo, un soplo de libertad en un contexto fuertemente condicionado y controlado por las circunstancias socio-político-religiosas heredadas de la Reforma Católica y el concepto de Estado inherente a las monarquías absolutas europeas². En un clima donde cualquier gesto, movimiento, acción o acontecimiento se somete a controles invisibles –y a veces no tanto- pero evidentes, impuestos por presencias intuidas -pero de ninguna manera ausentes- del devenir cotidiano y el imaginario colectivo, lo barroco aparece como un elemento inequívoco de soterrada

¹ BRIGANTI, Giuliano. “Barocco, strana parola”, *Paragone*, nº 1, 1950, págs. 19-24. Véanse también del mismo autor las revisiones y matizaciones de sus propias ideas en “Barock in Uniform”, *Paragone*, nº 3, 1950, págs. 6-14, “Milleseicentotrenta ossia il Barocco”, *Paragone*, nº 13, 1951, págs. 8-17, y “Barocco: Storia della parola e fortuna critica del concetto *ad vocem* Barocco”, *Enciclopedia Universale dell’Arte*, tº. II, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1958, págs. 346-359.

² VILLARI, Rosario (ed.). *El hombre barroco*. Madrid, Alianza Editorial, 1992, pág. 12.

“tensión” frente al *stablishment*, erigiéndose en carta de presentación estética de aquellos elementos más vitalistas y cambiantes de la Naturaleza en el intento, a veces desesperado, de construir -al menos visualmente- un mundo ideal y organizado que la dura existencia cotidiana no permite reconocer, de ningún modo, por imperativo de otro: el *mundus furiosus* de la realidad misma, donde la especulación y la incertidumbre provocan/implican la subversión del espíritu y el desequilibrio del alma³:

*“En tal tesitura, no cabe esperar imitar a Hércules en una nueva encrucijada. No hay elección entre subir o bajar. No existe más alternativa que bajar y morir para subir y poder vivir. Coyuntura que, en cualquier caso, no hace sino remitir a la misma inflexión vital: el encuentro con el Destino, con el nuestro, con el de cada ser humano. Con independencia de esta realidad incuestionable, de cada cual depende la interpretación del mensaje, la hoja de ruta, el rumbo a seguir y, en última instancia, el curso de la propia trayectoria vital. Antinomias de Muerte y Vida, de miseria y gloria, de fracaso y triunfo, de temor y confianza, de duda y certeza. Juegos de contrastes polivalentes que forman parte del lenguaje, el secreto y la esencia de lo barroco”.*⁴

Por esta causa, entre otras muchas, no sorprende que lo barroco fuese incondicionalmente asumido, entusiásticamente aceptado, pletóricamente materializado en la totalidad del mundo conocido sin repudiar cuanto de exótico, de híbrido, de “monstruoso”, de extravagante, de visionario, de complejo, de irracional, de desconcertante, de maravilloso... , en definitiva, pudiese haber en tales “experimentos”. Hablando en clave de metáfora, podría perfectamente compararse al barroco con una piedra preciosa o, mejor, con un diamante que arroja multitud de iridiscencias y produce infinitas intensidades cuando la luz se estalla y rompe contra su pluralidad de diedros, perfiles y facetas hiriendo la superficie transparente y arrancándole destellos sin fin desde la cohesión de un núcleo que, por mor de este fenómeno, es uno y múltiple al mismo tiempo. En otras palabras, el barroco es imprevisible y poliédrico, consustancialmente fantástico e, incluso, vocacionalmente “depravado” e “irreverente”, si suscribimos en dirección opuesta precisamente todo lo que le reprochaban sus detractores:

“Figúrese un muchacho que dobla un papel, lo recorta con mil vueltas, lo extiende y halla una cosa al parecer bonita, porque un lado corresponde al otro; pues

³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Barroco, *mundus furiosus* (Justicia, Violencia, Cuerpo)”, *Espills de Justícia*, Valencia, Fundació Bancaixa-Universitat de València, 1998, págs. 119-159.

⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Composición de lugar”, en *Paradigma. Revista Universitaria de Cultura*, nº 16, 2014, págs. 4-10.

ésta es la arquitectura de los que al fin del siglo XVII tenían fama y entrado el XVIII eran la admiración de todos”.⁵

Por supuesto que tampoco podemos dejar de reconocer en el respaldo popular al barroco, sin distingo de clases sociales, niveles adquisitivos, jerarquías o situaciones y en la entrega incondicional del público a sus heterodoxias otras claves categóricas de su éxito, generando un efecto unificador en lo estético y lo cultural que no deberíamos tener reparo en calificar de inequívocamente “globalizador”, sin que ello suponga contradecir el sentido de lo poliédrico que, justo es decir, también impulsa a libres y casi infinitas interpretaciones de las constantes vitales barrocas. A tenor de esta perspectiva, Andalucía –y por extensión Sicilia- fueron y siguen siendo sociedades “barrocas” capaces de establecer una comunión absoluta y sin fisuras con el polémico *concetto*, sin dejar de generar relecturas subjetivas del mismo, con personalidad propia y capacidad de perpetuarse en el tiempo más allá de los denominados y controvertidos “Siglos de Oro”:

“El barroco hecho por los poseedores como arte para todos, no es extraño que gustase, dulcificase la vida y fuese tomado por el público como el colmo del refinamiento, el no va a más del gusto. [...] Región con distintas fases, reflejo de su proteico pasado, antes que clásica, mora, romántica y modernista, la imagen que recibimos al conocerla es la del barroco de sus iglesias y rincones monumentales, de sus bailes y sus gestos, de sus manifestaciones lúdicas y luctuosas, de su refinado y agudo sentido estético, tanto para lo solemne como lo cotidiano. Sincrónica y diacrónicamente, Andalucía desde el siglo XVII hasta nuestros días es barroca... ”.⁶

La búsqueda obsesiva, diríase que hasta “compulsiva” de la belleza efectista y el efecto espectacular y deslumbrante han sido inmejorables aliados del binomio Antropología/Arquitectura –proyección a su vez de la díada Individuo/Mundo- que aflora al estudiar, más allá del formalismo, las soluciones artísticas particulares brindadas en Andalucía y Sicilia a las grandes “necesidades” de expresión de la sociedad del Antiguo Régimen. Vista desde la dimensión antropológica, la consustancialidad de lo barroco con el *modus vivendi* meridional de España e Italia adquiere visos de una categoría estética cuasi vernácula⁷, por cuanto el

⁵ LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España. Desde su Restauración*, Tomo IV, Madrid, Imprenta Real, 1829, págs. 102-103.

⁶ BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, Polígrafa, 1978, pág. 7.

⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *El alma de la madera. Cinco siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga*. Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996, págs. 31-33.

ornamento tendería a abandonar la disposición geométrica y arquitectónica propia de momentos anteriores –especialmente de la fase manierista- para vincularse al universo artístico de la Escultura y la Pintura, al buscar innovadores efectos plásticos⁸. En virtud de esta tesis, toda plasticidad hecha ornamento se refuerza en una explosión colorista donde la búsqueda de la luminosidad, la disolución de las formas y, en última instancia, la integración de las Artes se construyen, justa y paradójicamente, a través de la presencia física y el impacto visual de las formas corpóreas, eso sí, invocando un sustrato cultural donde lo culto y lo popular, lo matérico y lo impreciso, lo visible y lo invisible se funden y se confunden.

Sin embargo, este “cuadro clínico” del arraigo de lo barroco⁹ –¿del “alma barroca”?- en las sociedades mediterráneas –andaluza y siciliana en nuestro caso- no estaría completo sin ahondar en la perspectiva “mundanal” que constituye el campo de acción en donde el ser humano se realiza como ser histórico y cultural, y donde cada categoría del ser y del actuar adquieren las matizaciones y las formas de su propio proceso histórico¹⁰. Del estudio de los comportamientos y de las mentalidades aflora un conjunto de premisas universales a las que cada pueblo da respuesta según sus propias vivencias, circunstancias y sustratos culturales. Qué duda cabe que uno de ellos remite a la alianza entre “lo estético” y “lo religioso”, al propiciar la sublimación de lo segundo por la vía de lo primero en un camino sin retorno tan irreversible como plenamente asumido:

*“Aquí en Andalucía se intenta siempre llegar al espectador a través de refinamientos artísticos. Las imágenes andaluzas son siempre bellas y se las presenta bellamente. Aparece así el sustrato de su vieja cultura, en la línea de una estética mediterránea, que refina y agudiza el ingenio y da al pueblo un sello de aristocracia e independencia espiritual”.*¹¹

Si en las líneas anteriores queda subrayada la “consustancialidad” de lo barroco con el contexto antropológico andaluz y siciliano –por extensión, mediterráneo-, surge de inmediato la tesis de la “atemporalidad” de lo barroco que lleva implícita la idea de su “pervivencia” hasta el momento actual. Pese a lo paradójica que pueda parecer esta cuestión, nos encontramos ante un fenómeno que desborda los límites artísticos y cronológicos que encasillan -y a la postre

⁸ RECIO MIR, Álvaro. “Génesis del ornato barroco sevillano: causas y significación”, en *Actas del III Congreso del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 791-807.

⁹ TROYANO VIEDMA, José Manuel. “Rasgos antropológicos del andaluz del Barroco”, en *El Barroco en Andalucía*, Tomo II, Córdoba, Universidad-Diputación Provincial, 1983, págs. 215-233.

¹⁰ ALONSO DEL CAMPO, Urbano. “Orígenes culturales en la vivencia y manifestación de lo religioso en Andalucía y su función terapéutica” (I), en *Gazeta de Antropología*, nº 3, 1984, págs. 27-36.

¹¹ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. “Contenidos y significaciones de la imagería barroca andaluza”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 16, 1984, págs. 283-308.

constrñen-, la propia noción del barroco “histórico”. No en balde, lo barroco pasa además a manifestarse en ciertos gestos, actitudes y consignas rituales y en numerosos testimonios expresivos del sentir popular que oscilan desde las formas de cortesía a las relaciones familiares, el sentido del exorno, la puesta en escena de los acontecimientos profanos y religiosos, la domesticación operada sobre lo dramático por lo bello o las intuiciones estéticas que se proyectan sobre un variopinto elenco de elementos y/o situaciones susceptibles de englobar, ya sea de manera aislada o simultánea, lo luctuoso y lo festivo, lo lúdico y lo trágico, lo complementario y lo antitético, lo rural y lo urbano, lo racional y lo visceral, lo distendido y lo solemne. Ya en la magistral introducción a su libro *Andalucía Barroca*, el profesor Antonio Bonet Correa se percataba de ello –por lo demás en pura evidencia de la ley del contraste- al ofrecer una perspectiva analítica y una propuesta metodológica que se antojan absolutamente válidas y clarividentes para toda aproximación que aspire a ser rigurosa, integral e incisiva en relación al estudio del “alma barroca” de los territorios objeto del presente trabajo:

*“Si bien se mira, el arreglo de un patio de vecinos, las macetas de un balcón, la decoración y muebles del saloncito de una casa, los complementos de una televisión, los ornamentos de una caseta de Feria o una caseta del Rocío, el adorno de un Paso procesional, una Cruz de Mayo o la disposición de un altar con velas y floreros o la manera de vestir y enjorar una imagen devota, son siempre barrocas. Nada se hace hoy a nivel popular en Andalucía que no lleve aún el sello de este estilo. Barrocos son los trajes y barrocos son los dulces de pastelería, las bombillas que iluminan una fiesta, un edificio o una calle, los pergaminos de un miembro de cofradía, el cartel de una novena o un solemne triduo de la más humilde iglesia parroquial”.*¹²

Palermo barroco

Como casi en todas las grandes ciudades italianas, el organigrama social palermitano no difiere demasiado del que también se detecta en las españolas, visto sobre todo en su proyección al ámbito de la comitencia artística¹³. Junto al poder real y el Comune –el autoproclamado “Senado” de la *Urbs Felix et Regni Caput* al ostentar, por concesión regia y con legítimo orgullo, las siglas S.P.Q.P. (*Senatus Populusque Panormitanus*)¹⁴ cual hará en Andalucía el Consistorio

¹² BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca...*, op. cit., pág. 7.

¹³ BLUNT, Anthony. *Sicilian Baroque*, London, Weidenfeld & Nicolson eds., 1968; COMANDÈ, Giovanni Battista. *Alcuni aspetti del barocco in Palermo dal suo nascere alla fine del secolo XVIII*, “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura”, Roma, Tipografia Centenari, 1968; BONANNO, Giovanni. *Palermo Sacra*, Ila Palma, Palermo, 1981; ID. *Il Barocco a Palermo*, Giada, 1985; BOSCARINO, Salvatore. *Sicilia Barocca. Architettura e città 1610-1760*, Roma, Officina Edizioni, 1981 (reedición en 1997 a cargo de M.R. NOBILE).

¹⁴ RAUCH, Andrea y SINNI, Gianni (eds.). *Disegnare la città. Grafica per le pubbliche istituzioni in Italia*. Firenze, LCD Edizioni, 2009, pág. 115

sevillano¹⁵-, la aristocracia y las Órdenes Religiosas pasan por ser las grandes promotoras de las empresas arquitectónicas de Palermo durante los siglos XVII y XVIII. Distintos autores consideran que, hasta cierto punto, no puede hablarse de la existencia de un “barroco” palermitano absoluto y propiamente dicho, a no ser que nos refiramos estrictamente a la decoración interior de los edificios y, especialmente, a los de carácter religioso, por cuanto la tipología y planimetría de los mismos no viene a ser sino una fiel trasposición de los esquemas y modelos del Manierismo romano del que, justo es decir, Palermo es susceptible de considerarse su segunda capital¹⁶. La justificación de este aserto viene de la mano de determinados arquitectos –profesos casi todos ellos de las referidas Órdenes- que se formaron en Roma con los grandes referentes del panorama arquitectónico local y, consecuentemente, exportaron a Sicilia tan carismáticos como sobradamente conocidos patrones. Por recordar, aunque sea brevemente, una somera nómina de ellos basta mencionar al crocífero Giacomo Amato, al teatino Giacomo Besio, a los jesuitas Andrea Giganti, Lorenzo Cipri y Angelo Italia o los dominicos Tommaso María Napoli, Andrea Cirrincione y Benedetto María Castrone, cuyos nombres están unidos de manera indisoluble a las fábricas de las grandiosas empresas arquitectónicas que sus respectivas Religiones levantaron en el territorio siciliano y palermitano, en particular.

Como venimos afirmando en nuestro premeditado parangón con el barroco andaluz, también en el contexto siciliano se constata un afán desmedido por aparentar e impresionar *ad oculos*, desplegado en abierta complicidad con una manifiesta tendencia a la expresión desbordante y comunicativa que se vería plasmada en la configuración externa pero, sobre todo, interna de las iglesias y palacios. Una vez más, el vehículo para lograrlo pasa por el indisimulado triunfo del ornamento plástico que recubre los muros y cubiertas en su diversidad de posibilidades técnicas, estrategias discursivas y recursos matérico-texturales. Por supuesto, también contribuye a ello un componente antropológico activo y asumido. Aunque liderado por las élites intelectuales y económicas, el proceso también implica sin fisuras a los segmentos populares. Contagiados de un entusiasmo promotor sin límites –por lo demás, antológicamente plasmado en el fenómeno de los oratorios como veremos- esta situación permite globalizar y maximizar a la totalidad del *corpus* social aquel pintoresco aforismo que, no sin cierta nota de sarcasmo, sentenciaba categóricamente cómo:

¹⁵ S. P. Q. H. (*Senatus Populusque Hispalensis*). Vid. LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, Diputación Provincial, 1979.

¹⁶ EPIFANIO, Luigi. *Schemi compositivi dell'architettura sacra palermitana del Seicento e del Settecento*. Palermo, Ed. Palumbo, 1950; SIMONE, Margherita de. *Manierismo architettonico nel Cinquecento palermitano*. Palermo, Lo Monaco, 1968; SPATRISANO, Giuseppe. *Architettura del Cinquecento in Palermo*. Palermo, Flaccovio Editore, 1961; GIUFFRÉ, Maria. “Architettura e decorazione in Sicilia tra Rinascimento, Manierismo e Barocco 1463-1650”, *Storia dell'Architettura. Architettura di Sicilia*, Tomo 9, nº 1-2, 1986, págs. 11-40; SESSA, Ettore “Le chiese della capitale vicereale tra Barocco e tardo barocco”, SESSA, Ettore (ed.). *Le chiese a Palermo*, Palermo, Ugo La Rosa Editore, 2003, págs. 35-54.

“El funeral de un aristócrata siciliano es uno de los principales momentos de su vida”¹⁷.

Es evidente que, llegado ese momento, el individuo se desentiende de un cuerpo, su propio cuerpo, que, inexorablemente, será pasto de la putrefacción y quedará en la nada como todo hijo de vecino sabe muy bien. De ahí la obsesión por centrar todas sus ansias terrenales en preparar ese reconocimiento *post mortem* que se inicia, efectivamente, en unos funerales concebidos como “espectáculo” y puesta en escena del culto a la personalidad y perdura, hasta cierto punto, en el recuerdo inmediato y/o permanente de sus acciones e hitos vitales pertinentemente “retratados” por escrito o “reflejados” por los testimonios materiales que dan fe de su promoción artística. Es, precisamente, aquí, en esta tesitura irreversible del drama de la existencia humana, cuando el Barroco –haciendo nuestro el pensamiento de Walter Benjamin– aparece más que nunca como una época en la que una inflexible voluntad de arte prevalece sobre la práctica artística propiamente dicha:

“Ya que, si es en la muerte cuando el espíritu se libera a la manera de los espectros, de igual modo es sólo también entonces cuando el cuerpo alcanza la plenitud de sus derechos [...] Pues esto se comprende por sí mismo: la alegorización de la physis no puede llevarse a cabo con la suficiente energía más que gracias al cadáver. Y los personajes del drama barroco mueren porque sólo así, en cuanto cadáveres, pueden ser admitidos en la patria alegórica. Perecen, no para acceder a la inmortalidad, sino para acceder a la condición de cadáveres [...] Contemplada desde el lado de la muerte, la vida consiste en la producción del cadáver. No es sólo con la pérdida de los miembros o con las alteraciones que el cuerpo sufre con la edad cómo el cadáver se va desprendiendo del cuerpo, sino también pedazo a pedazo, a lo largo de todos los procesos de eliminación y purificación. No es una casualidad que precisamente las uñas y el pelo, que, en su calidad de materia muerta, se cortan del cuerpo vivo, continúen creciendo en el cadáver. Hay en la physis, que constituye la mneme por excelencia, un memento mori en vela; la obsesión medieval y barroca con la muerte resultaría de todo punto inconcebible si no fuera más que el mero producto de una reflexión acerca del final de la vida humana”¹⁸.

¹⁷ PALAZZOLO DRAGO, Francesco. *Famiglie nobili siciliane*. Palermo, Ed. Arnaldo Forni, 1927.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán* (1928). Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/82755788/El-origen-del-drama-barroco-aleman-Walter-Benjamin>, págs. 75-76. Consultado el 24/09/2014. Publicado en BENJAMIN, Walter. *Obras completas*, lib. 1, tº 1. Madrid, Abada Editores, 2006.

Ese “genio y figura”, nunca mejor dicho, que invita a detectar actitudes ya sean aparentemente incompatibles o flagrantemente contradictorias en el mismo individuo no sería sino un síntoma más de esa “conflictividad” barroca que impresionó y sigue impresionando a los historiadores hasta el día de hoy:

*“...por su intensidad, por su difusión y por la influencia que tuvo en el modo de pensar y de obrar. El choque de ideas, político y religioso, la continuidad y amplitud de la guerra, el crecimiento del antagonismo social, las puntillosas cuestiones de precedencia en la cotidianidad del ritual administrativo y eclesiástico, la frecuencia del duelo han parecido caracteres propios del período. [...] La convivencia de tradicionalismo y búsqueda de novedades, de conservadurismo y rebelión, de amor a la verdad y culto al disimulo, de cordura y locura, de sensualidad y misticismo, de superstición y racionalidad, de austeridad y “consumismo”, de la consolidación del derecho natural y la exaltación del poder absoluto, es un fenómeno del cual cabe hallar innumerables ejemplos en la cultura y en la realidad del mundo barroco”.*¹⁹

En efecto, al triunfo del fachadismo que proyecta hacia la vía pública lo que uno es, significa, representa y quiere que los demás piensen y hablen de él, el barroco palermitano suma un sentido acumulativo y singular de la ornamentación, aunque apostando por el rotundo triunfo de la escultura, como ente artístico con personalidad propia e integrado en una arquitectura con la que dialoga y a la que complementa y, como tal, puesto en valor en toda su rotundidad plástica, estética y discursiva. En este punto y aunque, insistimos, trataremos sobre el tema más adelante al tratar de los oratorios, conviene señalar la distinción entre dos *modi operandi*, bien diferentes en función del objetivo perseguido.

En primer lugar tendríamos, a nuestro entender, lo que podríamos denominar una *maniera aparente* que apuesta, preferentemente, por el estuco y su efectismo escenográfico y visual como material base de los grandes programas decorativos asociados a los templos y a las empresas arquitectónicas ligadas con la religiosidad popular, los oratorios en particular. En segundo lugar, asistiríamos a una *maniera suntuosa*, basada en el empleo de suntuosos y costosísimos materiales pétreos y resuelta fundamentalmente a base de integrar la escultura y la intarsia marmórea en los entornos arquitectónicos, rompiendo con la tradición del ornamento geométrico y plano para rentabilizar al máximo las posibilidades del volumen; y todo ello, sin dejar de hacer gala de un sentido peculiar del *horror vacui* y unas características originales netamente “sicilianas” que, justo es decir, también consagran en la isla el fusionismo de las tradiciones florentina, genovesa y lombarda en el tratamiento de este tipo de materiales por la vía de la reinterpretación

¹⁹ VILLARI, Rosario (ed.). *El hombre barroco*, págs. 13-14.

vernácula²⁰. De hecho, el uso de los mármoles coloreados se intensificó en Palermo desde las primeras décadas del XVII, más allá de su empleo habitual en los monumentos funerarios²¹, provocando incluso algún que otro conato de “exportación” a otras latitudes motivado por su fascinante -o cuasi “hipnótico”- efecto visual²². Tamaño esplendor fue posible gracias a la expansión de los establecimientos eclesiásticos y la imparable colonización del tejido urbano que llevaron a cabo, lo cual alentaría la “inevitable” rivalidad entre las Órdenes Religiosas asentadas en la capital y, a su vez, la de los conventos y monasterios palermitanos con sus homólogos romanos y napolitanos²³.

Junto a los condicionantes sociales, estéticos y religiosos referidos, la razón de ser de la *maniera sontuosa* -como venimos llamándola- invoca nuevamente en nuestro caso la incidencia del factor antropológico aplicado a la interpretación de los productos culturales y que termina ligando el gusto estético y la preferencia de las sociedades por determinados materiales a su disponibilidad o, lo que es lo mismo, a la abundancia, cercanía y accesibilidad de los mismos. No puede olvidarse que la isla de Sicilia constituía un “medio” particularmente agradecido a la hora de suministrar a los arquitectos y escultores los ricos materiales que nutrieron y, a la postre, estimularon hasta el paroxismo aquella tendencia con el aplauso incondicional de la comitencia eclesiástica. En este sentido, y además de variedades pétreas de diversa textura, tonalidad y consistencia extraídas de los yacimientos de Monte Pellegrino, Monte Billiemi, Gibellina,

²⁰ MARAFON PECORARO, Massimiliano. “Barocco e Controriforma nella Sicilia del XVII secolo. La ricca decorazione marmorea nelle chiese di Palermo durante il dominio spagnolo”, RAMALLO ASENSIO, Germán (coord.). *La Catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, Universidad, 2010, págs. 395-438, cita pág. 398.

²¹ GARTSANG, Donald. “Origin and early development of marbling in Palermo”, *Antologia delle Belle Arti*, n°s 52-55, 1996, págs. 80-99; HILLS, Helen. “Centri e periferie: decorazioni ecclesiastiche in marmi intarsiati nella Palermo del XVII secolo”, en *Arte Cristiana*, tº 84, n°s 11-12, 1996, págs. 405-419; PIAZZA, Stefano. *I Marmi mischi delle chiese di Palermo*. Palermo, Sellerio Editore, 1992; ID. *Marble Architectural Decoration in Sicily, Fifteenth to Eighteenth Century*, Bulletin of the Detroit Institute of Arts, Tomo 73, n°s 1-2, 1999, págs. 42-54; ID. *I colori del Barocco: architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*. Palermo, Flaccovio Editore, 2007.

²² HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “De mármoles mixtos coloreados. El proyecto de retablo mayor para la Capilla Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 24, 2012, págs. 49-68. El autor estudia la iniciativa del arzobispo hispalense Juan de Palafox y Cardona, quien anteriormente había sido arzobispo de Palermo entre 1677-1684, a la hora de dotar a la Capilla Real de la Catedral de un vistoso retablo de mármoles coloreados, para el que fue seleccionado un diseño de Bernardo Simón de Pineda, solicitándose informes al respecto tanto a Giovanni Battista Contini, en Roma, como al arquitecto Angelo Italia y al ingeniero Scipione Basta, en la propia Palermo. El mismo eclesiástico fue el introductor en Sevilla del culto a Santa Rosalía, cuyo soberbio busto-relicario de plata -debido al artífice napolitano Antonino Lorenzo Castro y fiel contraste del palermitano Vincenzo de Napoli- donó a la Catedral hispalense en 1688. Vid. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. “La platería en la Catedral de Sevilla”, en AA.VV. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1991 págs. 575-645, cit. págs. 602-603 y SANZ SERRANO, María Jesús. “Orfebrería italiana en Sevilla (I)”, en *Laboratorio de Arte*, n° 7, 1994, págs. 97-113, cit. págs. 102-103.

²³ Así se constata en los manuscritos del canónigo de la Catedral de Palermo, Antonino MONGITORE (1663-1743), conservados en la Biblioteca Comunale di Palermo (B.C.P.): *Sacro Teatro Palermitano* (Ms. Qq D 11-15), *Chiese e Conventi* (Ms. Qq E 4), *Dell’Istoria Sagra di tutte le Chiese, Conventi, Monasterj, Spedali et altri luoghi pii della città di Palermo, le Chiese e le Case dei Regolari. Parte Prima* (Ms. Qq E 5) y *Le Chiese e Case di Regolari* (Ms. Qq E 5-6).

Catania, Bisacquino, Custonaci, Piana degli Albanesi y Casteldaccia, las iglesias palermitanas se vieron enriquecidas con el mármol amarillo de Segesta, el jaspe de Capo Gallo, Messina, Santa Cristina de Gela y Cefalú, la piedra rosada de Trapani, el mármol rojo de Siracusa y Castellammare del Golfo, el pórfido verde de Taormina, el jaspe amarillo de Castronovo di Sicilia y Selinunte, el jaspe rojo de Alia y el mármol negro de Erice. La concentración de la mayor parte de estas canteras al noroeste de la isla, y la consecuente proximidad a Palermo, constituyó un aliciente “natural” al proceso descrito.

Con independencia de cuáles fueron los antecedentes, precedentes o modelos generadores de la explosión colorista de los mármoles barrocos palermitanos, es indudable que el gran revulsivo vino propiciado por los Jesuitas al acometer la ornamentación de su grandioso templo del *Gesú*, epicentro de la Casa Profesa de la Compañía en Palermo que llegó a convertirse en un referente auténticamente obsesivo, por no decir frustrante, para las restantes Órdenes. Además de suponer un punto de referencia para unas decoraciones imposibles de superar en magnificencia, erudición iconográfica y excelencia plástica, el *Gesú* marca la superación de toda una etapa de experimentación previa que consagra la mayoría de edad del nuevo lenguaje inaugurado entre 1626-1635 por Mariano Smiriglio²⁴ en la capilla de Santa Rosalía en la Catedral de Palermo, destruida durante la nefasta remodelación neoclásica acometida en el templo entre 1781-1801 y que también arrasó la espléndida Capilla Mayor o “Tribuna” erigida por Antonello Gagini y sus hijos Antonino, Giacomo y Vincenzo entre 1510-1574.²⁵

En su primitiva configuración, la iglesia del *Gesú* fue construida entre 1564-1577 por los hermanos de la Compañía, Nicolò Frinio, Francesco Costa y Alfio Vinci, según la traza dada por el jesuita ferrarense Giovanni Tristano. A partir de 1591 y hasta 1633, el templo experimentó una reforma radical –esta vez de la mano de los arquitectos jesuitas Natale Masuccio y Tommaso Blandino di Mineo- al derribarse los muros divisorios de las capillas –inicialmente configurado conforme al clásico esquema planimétrico del *Gesú* romano de Giacomo Vignola- para transformarla en una iglesia de tres naves, que también vería ampliadas sus dimensiones prístinas²⁶. Es evidente que con dicho replanteamiento los jesuitas pensaban presentar ante los ojos atónitos de una ciudad tan populosa y poderosa un impresionante “Teatro Sacro”, acorde a

²⁴ CIOTTA, Gianluigi. “Mariano Smiriglio, architetto del Senato palermitano (1606-1636)”, SPAGNESI, Gianfranco (cur.). *La Architettura in Roma e in Italia (1580- 1621). Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura. Roma, 1988*, Roma, 1989, tº 2, págs. 387-399 y pp. 573-576.

²⁵ BASILE, Nino. *La Cattedrale di Palermo: l'opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della tribuna di Antonello Gagini*. Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1926. RIZZUTI, Salvatore (cur.). *La Tribuna di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo. Ricostruzione plastica ad opera di...e degli allievi della Cattedra di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Palermo 1988-2000*. Palermo, Accademia di Belle Arti, c. 2003. NOBILE, Marco Rosario. *Antonello Gagini architetto, 1478 ca.-1536*, Palermo, Flaccovio Editore, 2010.

²⁶ GIANNINO, A. (S.I.) *La Chiesa del Gesù' a Casa Professa. Palermo*. Palermo, Officine Tipografiche Aiello & Provenzano, 2003.

la importancia histórica que la propia comunidad palermitana se atribuía como una de las más antiguas en el contexto de la propia Compañía. No en balde, había sido el propio fundador, San Ignacio de Loyola, quien envió a Palermo los primeros jesuitas en 1549 para iniciar la fundación de un Colegio, siendo éste el comienzo de la intensa trayectoria detentada por la Casa Profesa hasta el momento presente²⁷.

Levantado de nueva fábrica, el *Gesú* iniciaba su antológica decoración marmórea en 1597, terminándose a lo largo del XVII y el XVIII bajo la égida de los principios barrocos hasta culminarse en 1767, coincidiendo prácticamente con la expulsión de los jesuitas de Sicilia. Indescriptible es el calificativo que mejor compendia la abrumadora y fulgurante ornamentación de la iglesia, que alcanza su cénit en la Capilla Mayor y el ábside con la apoteosis cristológica que lleva implícitos los programas glorificadores de la Eucaristía, la Encarnación del Verbo, el Triunfo de la Redención y el Nombre de Jesús²⁸. Si anteriormente apuntamos que los resultados del *Gesú* fueron frustrantes para las restantes Religiones no sería por otro motivo que por la extrema dificultad de igualarlos, excepción hecha -aunque a considerable distancia- por los revestimientos parietales de las iglesias de *Santa Caterina*, *Inmacolata Concezione al Capo*, *Santa Cita*, *Santa María di Valverde* y *Santa María dell'Ammiraglio* y la *Cappella del SS. Crocifisso* en la Catedral de Monreale. Ello no quita que franciscanos, dominicos, filipenses y teatinos no renunciasen a contar en sus magníficas iglesias –*San Francesco*, *San Domenico*, *Sant'Ignazio Martire all'Olivella* y *San Giuseppe dei Teatini* respectivamente- con alguna que otra capilla ornamentada conforme a la *maniera sontuosa*, aunque lo cierto es que la apuesta fundamental de los promotores eclesiásticos y los adalides de la religiosidad popular se decantó por la *maniera apparente*, siendo aquí donde entra en escena el -ocurrentemente llamado por Corrado Ricci- “rey del estuco”: Giacomo Serpotta²⁹.

²⁷ NOBILE, Marco Rosario. “La provincia di Sicilia”, ÁLVARO ZAMORA, M^a Isabel; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR Jesús (coords.). *La architettura jesuitica. Atti del Simposio Internazionale*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (CSIC)-Diputación Provincial, 2012, págs. 91-139.

²⁸ LO JACONO, Giorgio (S.I.), “I marmi mischi siciliani nella Chiesa di Casa Professa a Palermo”, *Palladio*, n° 3, 1939, págs. 113-122 y GARTSANG, Donald. “Marmi mischi a Palermo: dalla nascita del Vernacolo all'abside di Casa Professa”, en NATALE, Maria Concetta di. (cur.). *Splendore di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, Milano, Charta Editore, 2001, págs. 152-169.

²⁹ SERPOTTA, Giacomo. *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta / pubblicati per cura di Rocco Lentini, con la monografia dell'artista scritta da Ernesto Basile ; e prefazione di Corrado Ricci*. Torino, Società Italiana di Edizioni Artistiche C. Crudo &C., 1911.

Giacomo Serpotta (1656-1732) o las claves de una alternativa

Giacomo Serpotta es una figura casi intrínseca del imaginario cultural palermitano³⁰. Aunque su actividad artística suele gozar de inestimable consideración por parte de los especialistas y su nombre suele aparecer en prácticamente todas las grandes Historias del Arte universales, lo cierto es que todavía suele ser un gran desconocido a nivel general. Máxime, cuando parece existir una cierta resistencia historiográfica, fuera de Italia, a concederle ese lugar preeminente en el contexto de la escultura barroca europea que su extraordinaria calidad y excelencia plástica demandan y que, justo es decir, lo equiparan, sin duda, a los nombres de siempre que acaparan los juicios de valor emitidos por los de siempre. Quizás la circunstancia de haber desarrollado la mayor parte de su obra en un material “pobre” como el estuco y que su producción suela adoptar una configuración coral que antepone a la pieza individualizada y “personalizada” la integración de los elementos escultóricos en deslumbrantes programas decorativos diseñados para edificios sacros, puedan tener algo o más bien mucho que decir al respecto. Es indiscutible que su gran aportación fue convencer al público y, en especial, hacerle “ver” cómo el estuco también podía ser un elemento plástico “sublime”, confiriéndole un estatus de “nobleza” que lo exaltaba, y a la postre lo “redimía”, de esa ingenua “humildad” que secularmente había venido atribuyéndosele en su condición de mera materia prima de cornisas y decoraciones más o menos logradas. Dignidad, luminosidad, delicadeza, audacia, elegancia, potencia y grandiosidad son algunos de los apelativos que, a partir de Giacomo Serpotta, pasaron a interiorizar y categorizar, estéticamente hablando, la idoneidad escultórica del estuco.

Con independencia de las reflexiones que irán sucediéndose desde ahora mismo, una visión que se pretenda objetiva de la significación de Giacomo Serpotta (1656-1732) no estaría completa sin aunar su extraordinaria habilidad como escultor, escenógrafo y productor de modelos con una sabia orquestación del trabajo en equipo, en virtud del consabido e imprescindible papel jugado por el círculo de sus más estrechos colaboradores y, para ser más exactos, por sus familiares más cercanos: su padre Gaspare (1634-1670), su hermano Giuseppe (1653-1719), su hijo Procopio (1679-1756) y su nieto Giovanni Maria (1737-1760). Liderados por Giacomo, los Serpotta configuran -con toda la rotundidad “militar” del término a efectos de disciplina, competencia profesional y organización-, toda una “compañía” de *stuccatori*, además de una acreditada dinastía³¹ que eleva a insospechados timbres de relevancia artística la escultura

³⁰ PITINI, Vincenzo. *L'arte di Giacomo Serpotta*. Roma, Nuova Antologia, 1909. PAOLINI, Maria Grazia. *Giacomo Serpotta*. Palermo, Novecento, 1983. MELI, Filippo. *Giacomo Serpotta : uno scultore siciliano*. Milano, Touring Club Italiano, 1956.

³¹ GARSTANG, Donald. *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*. Palermo, Sellerio Editore, 1990. ID. *Giacomo Serpotta e i serpottiani: Stuccatori a Palermo 1656-1790*. Palermo, Flaccovio Editore, 2006. ID. *Giacomo Serpotta*, Palermo, Flaccovio Editore, 2006. FAVARA Giuseppina Favara y MAURO, Eliana (cur.). *Giacomo Serpotta e la sua scuola*. Palermo, Grafill, 2009; LETO, Filippo. *Giacomo Isidoro Niccolò*

en estuco que el perugino Orazio Alfani³² introdujo entre 1539-1544, durante su estancia en Sicilia, en la decoración del ábside de la Catedral de Palermo que volteaba la destruida Tribuna de Antonello Gagini. A su vez, los Serpotta emparentaron con los Firriolo, otra familia de estucadores palermitanos presentes desde la mitad del Setecientos a las primeras décadas del XIX³³.

Resulta tentador en este punto establecer un paralelismo entre el *modus operandi* y el *modus laborandi* del taller palermitano de los Serpotta y sus homólogos andaluces, personificados en sagas escultóricas familiares tan relevantes como los Roldán en Sevilla, los Mena y los Mora en Granada y los Gómez, los Zayas y los Asensio de la Cerda en Málaga³⁴. Con independencia de los valores y roles “estelares” de los respectivos cabezas de familia/directores del taller, es cierto que en todos los obradores de escultura referidos la noción de “equipo” resultaba fundamental para satisfacer una vastísima demanda clientelar que, por lo demás, asistía y favorecía una diversificación/especialización interna de sus componentes en las diferentes fases del proceso escultórico, en pro del apetecido marchamo de calidad³⁵. Tan intensísima actividad, que conlleva una no menos vasta producción, explica la extraordinaria “visibilidad” y/o amplitud geográfica abarcada, tanto por los referidos talleres andaluces como por los Serpotta en Palermo y otras poblaciones sicilianas como Agrigento, Monreale, Alcamo o Messina que asistieron al tiempo que estimularon la imparable como exitosa propagación y dimensión social de sus obras y, consecuentemente, de su impronta y estilo.

En este sentido, si en el caso andaluz las parroquias, las Hermandades Sacramentales, las corporaciones letíficas y las Cofradías de penitencia encarnan aquellos segmentos de raíces más marcadamente “populares” del organigrama clientelar y necesitados de servicios artísticos para ornamentar sus iglesias, capillas o ermitas propias, en el caso palermitano las intervenciones de

Serpotta “Magister Stuccator, Scultor e Architettor”. L’arte dello stucco a Palermo. Palermo, La Palermo Ritrovata, 2005.

³² SANTI, Francesco. “Alfani, Orazio”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana **Treccani**, Tomo 2, 1960.

Disponible en [http://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-alfani_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-alfani_(Dizionario_Biografico)/). Consultado el 24/09/2014.

³³ BONGIOVANNI, Gaetano. “Firriolo”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana **Treccani**, Tomo 48, 1997.

Disponible en [http://www.treccani.it/enciclopedia/firriolo_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/firriolo_(Dizionario_Biografico)/). Consultado el 24/09/2014.

³⁴ GALLEGO BURÍN, Antonio. “Tres familias de escultores. Los Menas, los Moras y los Roldanes”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Tomo I, 1925, págs. 323-331; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y GALISTEO MARTÍNEZ, José. “Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 38 2007, págs. 81-98; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio. “Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la Málaga ilustrada”, en *Boletín de Arte*, nºs 26-27, 2005-2006, págs. 283-316.

³⁵ BASILE, Ernesto. *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*. Palermo, Edizioni librerie siciliane, 1981.

Giacomo Serpotta no pueden desligarse del fenómeno de las pequeñas iglesias y oratorios ligados a las Confraternidades, Compañías y otras asociaciones piadosas³⁶. Estos recintos sacros se multiplicaron extraordinariamente por el tejido urbano de la capital palermitana copando los más insospechados rincones, ya fuese como construcciones independientes o bien como microarquitecturas autónomas, aunque anexas a iglesias de cierta relevancia o complejos conventuales. Tamaña “necesidad” constructiva comportaría la proliferación de profesionales ligados al ramo edilio y sus actividades auxiliares generando, a partir de 1670, una auténtica legión artesanal integrada por albañiles y carpinteros, altamente cualificados y puestos a disposición de la emergente iniciativa promotora de signo devoto y popular, hasta el grado de poder asumir sin dificultad las otrora competencias propias de los arquitectos y canteros, a la hora de interpretar y propiciar una relectura de los diseños y modismos de las últimas tendencias del barroco siciliano³⁷.

En la Andalucía barroca, los campos de la ornamentación en yeso, la platería, la entalladura en madera y el retablo hicieron las veces de eficientes “laboratorios” de ideas para el experimentalismo de soluciones más o menos atrevidas, rupturistas y/o insólitas vertidas *a posteriori* en obras arquitectónicas “definitivas”, combinando la praxis y la resolución de problemas con la vertiente puramente especulativa y/o fantástica³⁸. Inmersa en una dinámica similar, la sobresaliente demanda de elementos artísticos y objetos artesanales para las pequeñas fábricas religiosas palermitanas supuso otro tanto para los decoradores, marmolistas, ebanistas, tallistas y, sobre todo, para los *stuccatori*. Giacomo Serpotta se formaría en el cauce de esta praxis artístico-artesanal, conquistando la dignidad creativa y la dimensión internacional de su obra gracias al refinamiento y estructuración arquitectónica aplicada -como veremos- a los discursos estatuarios en clave de figura exenta dialogante con los bajorrelieves, altorrelieves y demás vocabulario iconográfico-ornamental que puebla las iglesias de las Confraternidades palermitanas. De hecho, cada uno de estos oratorios –similares y diferentes entre sí al mismo tiempo- supone un desafío compositivo, iconográfico y estético individual, en el que Serpotta saca adelante un ejercicio concreto y una búsqueda específica de la solución idónea en cada caso particular, investigando la integración entre el vocabulario arquitectónico de los registros parietales y las alegorías y repertorios figurativos tridimensionales. También les confiere un “decoro” *ad hoc* al hacer interactuar el discurso plástico, el mensaje y la dedicación del oratorio

³⁶ AURIGEMMA, Maria Giulia. *Oratori del Serpotta a Palermo*. Roma, F.lli Palombi, 1989. FERRANTE, Maria. *Percorsi tematici nel barocco palermitano: navigazione assistita nell'universo delle chiese e degli oratori dei Serpotta*. Palermo, Associazione Neopoiesis, 2000. ID. *Beni culturali nel centro storico di Palermo, Serpotta: oratori, chiese devozionali, musei: schede di catalogazione*, Palermo, Associazione Neopoiesis, 2000.

³⁷ SESSA, Ettore “Le chiese della capitale vicereale tra Barocco e tardo barocco”, pág. 43.

³⁸ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. “El retablo como laboratorio de ideas”, en *Revista de Arte Sevillano*, nº 1, 1982, págs. 56-57.

en cuestión a una determinada advocación, construyendo asimismo para ella una ambientación no menos *ad hoc*. Finalmente, dota a cada conjunto de una personalidad propia dentro del propio contexto del barroco siciliano, contribuyendo, a la postre, a su puesta en valor en el panorama del barroco tardío europeo. A la vista de lo expuesto no sorprende que los espacios sacros intervenidos por Serpotta se vean impregnados de irrenunciables matices personales ajustándose, en toda regla y en su visión de conjunto, a los principios de aquello que vino en llamarse la “obra de arte total”, por lo demás en plena comunión con lo que vendrán a significar la capilla sacramental y el camarín en el barroco andaluz.

Uno de los aspectos más enigmáticos que rodean la personalidad escultórica de Giacomo Serpotta es el relativo a su formación e influencias. Es indudable que su perfil artístico-profesional nos sitúa ante un *selfmade-man* que supo rentabilizar las oportunidades que se le brindaron en pos de conquistar un lenguaje propio y hábilmente definido, en virtud de un proceso de perfeccionamiento y aquilatamiento progresivos. La experiencia acumulada en cada trabajo le serviría para asentar esa doble vía que configura las claves de su poética: el conocimiento de las expresiones artísticas locales sicilianas –especialmente del clasicismo renacentista de Antonello Gagini y su círculo- y el influjo de los grandes nombres propios del barroco romano y napolitano³⁹. Esta última cuestión no es fácil de dilucidar, a pesar de la estancia en Roma en torno a 1685-1688 que los biógrafos del artista consideran clave en su formación. Sobre el particular, con frecuencia se ha señalado a Francesco Duquesnoy, Gian Lorenzo Bernini, Antonio Raggi y Ercole Ferrata como referentes estilísticos de Giacomo Serpotta, aunque esa presunta influencia debe considerarse relativamente tardía y, en honor a la verdad, derivada más bien del conocimiento y manejo de las estampas grabadas que de la observación directa de las piezas de aquellos⁴⁰. Máxime cuando existen obras anteriores a esas fechas –por ejemplo, las estatuas y altares del crucero de la Iglesia del *Carminè Maggiore* de Palermo (1683-1684)- que constituyen testimonios más que elocuentes de la temprana habilidad de quien ya pasaba por ser un escultor plenamente acreditado en la sociedad de su tiempo⁴¹. No puede olvidarse que la circulación de grabados contribuyó de modo decisivo a la difusión internacional de las grandes tendencias vigentes en el mundo del Arte, resultando decisivos en el caso concreto de la escultura setecentista al asegurar su pertinente “actualización” a las modas y vientos estéticos imperantes. Por mencionar un caso interesante de “aprendizaje” a distancia, y en cierta medida similar al proceso verificado por cuenta propia por Giacomo Serpotta, merece traerse a colación el del malagueño

³⁹ PALAZZOTTO, Pierfrancesco. “Giacomo Serpotta (1652-1732)”, BUCARO, Giuseppe (cur.). *Il Serpotta di scena*. Palermo, Centro San Mamiliano, 2013, págs. 9-13, cit. págs. 10-11. PETTINEO, Angelo y RAGONESE, Peppino. *Dopo i Gagini prima dei Serpotta i Li Volsi*. Tusa, Archeoclub d'Italia, 2007.

⁴⁰ PALAZZOTTO, Pierfrancesco. “Giacomo Serpotta (1652-1732)”, págs. 12-13. El autor suma a estas presuntas influencias las de los arquitectos Paolo Amato y Giacomo Amato y la del pintor Antonino Grano.

⁴¹ FODERA, Leonardo (cur.). *Giacomo Serpotta: architettura e apparati decorativi settecenteschi a Palermo*. Palermo, Flaccovio Editore, 1996.

Fernando Ortiz (1717-1771)⁴², cuya situación particular en este aspecto viene a repetirse prácticamente con el palermitano.

Como la inmensa mayoría de los escultores españoles del momento, Ortiz guió sus primeros pasos por la senda del más ferviente barroco castizo y, para ser más exactos, bebiendo de la tradición local que postulaba el seguimiento de los patrones heredados del siglo anterior, merced al exitoso predicamento de los modelos seiscentistas de Pedro de Mena y Medrano. Por algunos intereses en los que cabe reconocer deseos de prestigio y promoción social, Ortiz emprendía viaje a la Corte de Madrid en 1756, lo que supondría todo un revulsivo para su trayectoria futura. Allí, el malagueño desempeñaría distintas tareas relacionadas con el peritaje y reconocimiento de materiales pétreos para la obra del Palacio Real⁴³, así como alguna que otra labor estatuaría⁴⁴. En concreto, la *Alegoría de la Filosofía* que le hacía merecedor del nombramiento de Académico de Mérito por la Escultura, según acuerdo de la Real Academia de San Fernando adoptado en la Sesión de 14 de octubre de 1756⁴⁵.

A la par que Ortiz prestaba sus servicios a la Corona, se producía la asimilación de cuantos conceptos y fórmulas estilísticas gravitaban en torno a Giovan Domenico Olivieri, Maestro Director del Taller de Escultura del Palacio Real⁴⁶. La lógica sugestión producida por Olivieri y su figura, la contemplación de pinturas y grabados italianos y franceses, el contacto con la producción de Carlo Maratta, Corrado Giaquinto, Jean Ranc, Louis Michael Van Loo, los pintores españoles y los escultores del Taller Real y su receptividad hacia el discurso de la modernidad imperante en el círculo regio acabaron transformando por completo el universo creativo del artista malagueño quien, al regresar a Málaga, infiltraría el nuevo arte en la ciudad y, por extensión, en la trayectoria secular de la escultura española en madera policromada. Ello le hizo diferenciarse

⁴² ROMERO TORRES, José Luis. “Fernando Ortiz: Aproximación a su problemática estilística”, en *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, nºs 1-2, 1981, págs. 147- 170; ID. “Fernando Ortiz”, en ALCOBENDAS, Miguel (coord.). *Málaga. Personajes en su Historia*. Málaga, Arguval, 1985, págs. 337-340. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga”, en *Actas del IX congreso C.E.H.A. “El Mediterráneo y el Arte Español”*, Valencia, Universitat, 1998, págs. 167-174 y *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía procesional y Escultura del Barroco en Málaga*. Málaga: Asociación Cultural ‘Cáliz de Paz’-GSP Editores, 2010, págs. 44-77.

⁴³ ROMERO TORRES, José Luis. “El escultor Fernando Ortiz, Osuna y las canteras barrocas”, en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* (Osuna), nº 11, 2009, págs. 73-79.

⁴⁴ Como es sabido, el ambicioso proyecto decorativo del Palacio Real diseñado por el benedictino Martín Sarmiento no se completó. Véase JIMÉNEZ RICO, Manuel. “La decoración escultórica del Palacio Real”, en *Revista de Occidente*, nº 121, 1973, págs. 90-99; LLORENTE JUNQUERA, Manuel. “Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid”, en *Arte Español*, tº. XX, 1954, págs. 58-71; PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Universidad, Valladolid, 1975; ID. “La escultura del siglo XVIII en Turín y sus contactos con España”, en *Goya*, nº 110, 1972, págs. 68-77.

⁴⁵ FERNÁNDEZ AGUDO, María del Pilar y SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, María de los Ángeles. “Índice de cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII”, en *Academia*, nº 67, 1988, págs. 371-458, op. cit, pág. 399.

⁴⁶ TÁRRAGA BALDÓ, María Luisa. *Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del palacio Real*, Tomo 2, Madrid, Patrimonio Nacional- CSIC-Instituto Italiano de Cultura, 1992, págs. 266-281 y 647-653.

y, hasta cierto punto, elevarse sobre la mayoría de los escultores andaluces coetáneos, anclados en los convencionalismos, estereotipos y rudimentos del barroco vernáculo, cuyos filones estaban más que agotados en los otrora grandes centros productivos andaluces de Sevilla y Granada⁴⁷.

Desde sus respectivas trayectorias, Ortiz y Serpotta parecen responder al mismo perfil del “escultor de provincias” procedente de una periferia meridional –Málaga y Palermo-, que rompe la crisálida de su origen para abrirse a otros mundos. Tan favorable - y fortuita- coyuntura profesional le dará acceso al conocimiento del arte de aquellos grandes centros –Madrid y Roma- que capitalizaban cuantas ideas de renovación, transformación e incluso vanguardia definían por entonces los productos culturales en el contexto “nacional” español e italiano. Después de la experiencia foránea, ambos seguirán sumidos en la tradición artística de sus respectivas ciudades, a la que, pese a todo, uno y otro conseguirán imprimir aires renovadores gracias a lo vivido, observado, asimilado y aprendido lejos de ellas, valiéndose del concurso y la ayuda de las fuentes grabadas. Al renovar su lenguaje sin someterse a los inconvenientes derivados de una relación de maestría-discipulaje convencional, Ortiz y Serpotta también suplen con habilidad, intuición, ingenio y facultades propias lo que, en otros casos, podrían haber sido lastres de una disciplina academicista que, por el contrario, ellos reinterpretan con una libertad acorde a su poética y discurso estético, adaptándola a sus propias necesidades creativas y a las posibilidades y naturaleza técnica de los materiales que marcan los gustos de la idiosincrasia vernácula: la madera policromada y el estuco, respectivamente.

En virtud de lo expuesto –y sin perder nunca de vista las impresiones que su obra escultórica desprende-, es evidente que si existe un concepto capaz de aprehender conclusivamente la poética de Giacomo Serpotta, ése es el de eclecticismo. Un eclecticismo entendido no como mezcla indiscriminada y caprichosa de estilos, sino como un repertorio versátil de soluciones plásticas que van adquiriendo presencia y definición personal en el trabajo escultórico conforme lo exigen las circunstancias iconográficas, morfológicas y estilísticas que informan la temática en cuestión o la ya referida noción de “decoro”, de tan trascendente proyección y presencia en su obra. Ese decoro impide, consecuentemente, clasificar la escultura de Giacomo Serpotta conforme a rígidas codificaciones deudoras de círculos, escuelas o maestros concretos. Todos ellos y ninguno se hacen visibles en la miríada de figuras exentas, relieves y

⁴⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental", en *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2014, págs. 465-496. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "La escultura andaluza del siglo XVIII en los círculos orientales", en *Actas del I Congreso andaluz sobre patrimonio Histórico. La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII. Conmemoración del III Centenario del nacimiento del Escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*, Cuadernos de Estepa, nº 4, Ayuntamiento de Estepa, 2014, págs. 17-58; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. "Renovarse o morir. Panorámica de la escultura andaluza y mediterránea en la época de José Luján Pérez (1756-1815)", HERNÁNDEZ SOCORRO, María Reyes. (coord.). *Luján Pérez y su tiempo*. Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2007, págs. 81-97.

paramentos ornamentales modelados para los oratorios palermitanos, sometiéndose siempre al pulso y los criterios del artista.

De todas formas, sí existe a nuestro entender un factor aglutinante que imprime cohesión estética a la poética de Giacomo Serpotta y que, además, parece imponerse a los aportes de tanta influencia “dispersa”. Ése no sería otro que la sugestión que pudo producirle el conocimiento en Roma y otros lugares de la obra del eternamente “olvidado” Alessandro Algardi. De hecho, es realmente de Algardi de quien deriva ese estilo áulico y solemne de los rostros que Serpotta transfiere a los ángeles adolescentes –interpretados como *jóvenes fuertes, llenos de majestad, magníficamente vestidos*⁴⁸-, a sus representaciones hagiográficas (*Carminé Maggiore, Sant’Agostino*) y, especialmente, a sus antológicas y carismáticas figuras femeninas que prestan sofisticada corporeidad a la representación de las Virtudes en diferentes iglesias (*San Francesco d’Assisi, San Matteo all Cassaro, San Giovanni dei Napolitani*) y oratorios. También es claramente deudora del boloñés la inquebrantable adhesión del palermitano a un clasicismo realista, alejado de toda frialdad programática y presto a delatarse con tintes de mesurada y fresca sensibilidad, que aflora de modo particular en aquellas figuras donde el concepto de “monumentalidad” adquiere carta de naturaleza con mayor énfasis. Un principio que, por lo demás, permanece intacto con independencia de la escala o el material base de la escultura, brillando con idéntica intensidad ya se trate de piezas en estuco como las referidas Virtudes - donde el formato impone solventar una serie de problemas técnicos específicos y de alcance decisivo, sobre todo en lo tocante a la armadura interna de las piezas⁴⁹-, como en otros materiales. Éste último sería el caso de los grupos estatuarios (c. 1708) de *David y Ajimelec* y *David y Abigail* modelados por Giacomo Serpotta –aunque ejecutados en mármol por Gioacchino Vitagliano- que dominan los “teatros perspectívos” del ábside del *Gesú* de Palermo, recortando sus siluetas ante espectaculares paisajes de intarsia⁵⁰.

Impostación clasicista, dominio impecable de la gramática corporal y triunfo del desnudo hedonista -convenientemente disciplinado por el ideal heroico presente en la iconografía cristiana postridentina⁵¹- son principios que demuestran la excepcional categoría escultórica de Giacomo Serpotta cuando el tema y el guión a tratar lo exigen. En el hermoso relieve de *Cristo Mediador*

⁴⁸ *II Macabeos* 3, 26.

⁴⁹ DI STEFANO, Salvatore. “L’arte mirabile degli scultori di famiglia Serpotta”, en *Agora*, n°s 11-12, 2002-2003, págs. 39-43, cit. pág. 39-40. NOTO, Francesca. *Giacomo Serpotta: problemi di conservazione e restauro degli stucchi*. Palermo, ILA Palma, 1982.

⁵⁰ MARAFON PECORARO, Massimiliano. “L’Abside maggiore della Chiesa di Santa Maria dell’Ammiraglio a Palermo”, en MAURICI, Ferdinando y VIOLA, Gianni Eugenio (cur.). *Sicilia Barocca: maestri, officine, cantieri*, Roma, Edizioni Studium, 2005, págs. 101-121, cit., págs. 112-114. ID. “Barocco e Controriforma nella Sicilia del XVII secolo...”, págs. 428-430 y 435.

⁵¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Del ideal atlético al ideal heroico. Algunas controversias (pre y post) barrocas sobre el cuerpo”, GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen. (ed.). *A través de la mirada. Anatomía, Arquitectura y Perspectiva en la tradición artística occidental*. Madrid, Abada Editores, 2014, págs. 81-126.

asistiendo a las Ánimas del Purgatorio (1729) de la portada interior de la iglesia de *San Matteo al Cassaro* el artista ofrece una acabada lección acerca de cómo tratar el cuerpo glorioso en su plenitud de fuerzas sin dar sensación de pesadez, secundando bajo una profunda óptica subjetiva la misma construcción corporal canónico-clásica, de la que se habían impregnado las obras de los artistas renacentistas y manieristas. Precisamente un homenaje consciente al temple bizarro, caprichoso y aún extravagante de aquellos, se percibe con claridad en las columnas salomónicas de los altares levantados por Serpotta en el crucero de la Iglesia del *Carminc Maggiore* de Palermo (1683-1684), ya referidos más atrás. La singular fisonomía de las columnas torsas brinda el pretexto para desplegar una secuencia rítmica de los cuerpos, que componen escenas yuxtapuestas al tiempo que se deslizan en cascada por las espiras. El resultado plástico no es otro que construir una auténtica “cadena humana”, cuyo espléndido modelado favorece el pequeño formato y puesta en valor al confrontarse visualmente con la exuberante vegetación que recubre los fustes. El contraste cromático entre el estuco blanco de las figuras y demás ornamentación y la textura dorada de los soportes acrecienta el efecto visionario del conjunto.

Pleno de renovados bríos tardomiguelangelescos, es el bellísimo *Lucifer encadenado* (1707-1717) del Oratorio de la Compañía del SS. Rosario de San Domenico. Al gravitar helicoidalmente sobre sí misma, la figura compone un *tempus* dramático acompasado por la musculada y poderosa anatomía corporal; de hecho, el vehículo visibilizador del *pathos* que atenaza el tormento interior y físico del personaje. En el desconcertantemente hermoso *Lucifer* (1641) del retablo de la parroquia de San Miguel en Jerez de la Frontera, Juan Martínez Montañés, -el *andaluz Lisipo* en palabras del poeta Gabriel de Bocángel- había revalidado para la escultura andaluza, en términos abiertamente praxitelianos y décadas antes que Serpotta lo hiciera en Palermo, ese mismo y fascinante reto de hacer reconocible en el ángel caído la criatura más perfecta que jamás existiera hasta que la soberbia lo apartara del amor de Dios; y en ambos ejemplos no importan las contenidas y consabidas concesiones al feísmo pintoresco y popular, casi insalvables en estos casos por exigencias del guión.

Por su parte, la sugestión de la estatuaría antigua aflora de manera particular en la figura principal del *teatrino* dedicado a la *Tentación de San Francisco* (c. 1701-1703) del Oratorio de San Lorenzo, siguiendo el argumento dado por la hagiografía seráfica al describir cómo el *Poverello* se desnudó y se arrojó a una zarza para vencer una fuerte tentación sensual. La interpretación del protagonista permite a Serpotta representar un vigoroso desnudo masculino, con un concienzudo estudio del movimiento y la apostura de la planta. El afán por las perspectivas poliédricas y la contraposición de tensiones hacen latir en esta pequeña figura, más allá del espacio y del tiempo, la huella de creaciones antológicas de la Escuela de Pérgamo, por cuanto subyace en ella algo de los esfuerzos del celeberrimo *Gálata moribundo* por no desmayarse, como de los desequilibrios dinámicos del *Galo defendiéndose*. Ambas piezas eran lo suficientemente

recurrentes y sobradamente conocidas como para servir de “citas de autoridad” que rinden tributo al prestigio del mundo antiguo⁵².

Dentro del universo estético del palermitano, lo más sorprendente es descubrir la concepción atlética del desnudo masculino en las personales visiones del *Scheletro reincarnato*, un elemento parlante extraño en el barroco palermitano aunque decisivo en la decoración de la *Cappella delle Anime Purganti* (1696) en la iglesia de *Santa Orsola dei Negri*, perteneciente a la Compañía dell’Orazione della Morte de Palermo.⁵³ La decoración de este recinto sacro gravita, fundamentalmente, en torno a la antítesis suscitada entre la radiante jovialidad de los ángeles mancebos que presentan el cuadro de altar y los esqueletos recostados sobre paños ornamentales que, desde los laterales, observan al espectador con cierto gesto de sorpresa y jocosidad. Al observarlos detenidamente, admira la capacidad de las imágenes anatómicas para intelectualizar el cuerpo humano y adoptar una forma analítica que acaba connotándolo de una serie de valores simbólicos e iconográficos, continuando la exitosa tendencia inaugurada por el médico Andrés Vesalio a raíz de la publicación, en 1543, de la primera edición de la obra *De Humani Corporis Fabrica*⁵⁴.

La presencia de este motivo macabro se antoja relativamente asidua en los monumentos funerarios del barroco italiano, romano en particular. Sin embargo, resulta un tanto novedosa la interesante dimensión “corporal” que adquiere de la mano de Giacomo Serpotta, al dotarlos de una fisicidad evidente, resuelta con una potencia escultórica visible en el modelado de los torsos y los brazos que quieren recuperar, a toda costa, la musculatura y la carne perdidas como signo de esperanza que, desde la propia capilla, muestra al fiel el camino de la salvación.

Otro tanto cabe afirmar en relación a las cabezas, cuyo sarcástico componente expresivo trasciende el tratamiento “pintoresco” y esquemático de las representaciones convencionales y superan el carácter grotesco de las interpretaciones españolas, herederas de los fantasiosos precedentes tardomedievales cuyas proporciones solían estar tan equivocadas como sus estructuras. Entre estas últimas, figuran algunas tan emblemáticas del barroco andaluz como las del panteón de los Condes de Buenavista en la Basílica de la Victoria⁵⁵ y las pinturas de la

⁵² HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas. *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, págs. 247-250 y 324-326.

⁵³ PALAZZOTTO, Pierfrancesco. “Giacomo Serpotta e la compagnia dell’orazione della Morte in Sant’Orsola”, en PALAZZOTTO, Pierfrancesco y SEBASTIANELLI, Mauro. *Giacomo Serpotta nella Chiesa di Sant’Orsola di Palermo. Studi e Restauro*. Palermo, Congregazione Sant’Eligio-Museo Diocesano di Palermo, 2011, págs. 15-47, cit. págs. 34-35.

⁵⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “*Corpus Insolitus*. Libros de Anatomía, Imágenes heterodoxas y Manierismo Surrealista en la cultura visual europea”, en *Revista de História das Ideias*, nº 33, 2012, págs. 183-216.

⁵⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria de Málaga*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991.

parroquia de San Lázaro en Málaga⁵⁶. En ambos ejemplos, el presunto efecto “terrorífico” del esqueleto se debe más a factores ambientales que a sus propias capacidades artísticas, por lo demás limitadas a un elenco de histriónicos mohines, distorsiones e imperfecciones anatómicas que delatan la imagen “viciada” de una anatomía que se conoce exclusivamente mediante los libros, sin su debida contrastación y constatación *ad naturam*.

Es posible que la intención de Serpotta en los *Scheletri reincarnati* fuese traducir visualmente, en consonancia con la propia filosofía del culto a las Ánimas del Purgatorio –y, por extensión, de la misma Compagnia dell’Orazione della Morte⁵⁷- la profunda hermenéutica y el espíritu escatológico que rezuman las palabras de San Pablo:

*“Voy a revelaros un misterio: no todos dormiremos, pero todos seremos transformados. En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, al último toque de la trompeta –pues tocará la trompeta- los muertos resucitarán incorruptos y nosotros seremos transformados. Porque es preciso que lo corruptible se revista de incorrupción y que este ser mortal se revista de inmortalidad”.*⁵⁸

Como vemos, Serpotta avanza en dirección contraria a aquellas interpretaciones del esqueleto que proliferaban en la imaginería europea todavía avanzado el siglo XVI, donde una visión de la Muerte marcada por el miedo, el sentido de lo macabro y la conciencia de la miseria humana, inducía a representarlo, en muchos casos, como una anatomía humana todavía en descomposición con fragmentos de piel adheridos a la estructura ósea. Al imponerles tan insólita dimensión “atlética”, en virtud de un proceso estético-plástico subjetivo, el *Scheletro reincarnato* de Serpotta camina, en cambio, hacia su propia “regeneración” y, a la postre, hacia la “glorificación” prometida por la Sagrada Escritura y el propio fundamento teológico del culto a las Ánimas del Purgatorio:

*“... es obra buena y santa orar por los difuntos. Por eso hizo que fuesen expiados los muertos: para que sean absueltos de sus pecados”.*⁵⁹

⁵⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. “Ciencia y mito en una imagen macabra: la cripta del Hospital de San Lázaro de Málaga”, en *Lecturas de Historia del Arte*, nº 2, Vitoria, 1990, págs. 159-176.

⁵⁷ Fue instituida el 5 de noviembre de 1564 en la Iglesia de SS. Quaranta Martiri al Cassaloto con la finalidad primordial de servir de “mutualidad de entierros” y practicar la oración permanente por las almas de los difuntos. Vid. PALAZZOTTO, Pierfrancesco. “Giacomo Serpotta e la compagnia dell’orazione...”, op. cit., págs. 15-17. Para el tratamiento de esta cuestión en la Andalucía Barroca, véase SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (La imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990.

⁵⁸ I Corintios 15, 51-53.

⁵⁹ II Macabeos 12,46.

Espacio y decoro: el mensaje de los oratorios

La “omnipresencia” de Giacomo Serpotta y sus colaboradores en la arquitectura religiosa del barroco palermitano arranca en torno a 1678, al acometer el programa decorativo del Oratorio de *Santa Maria della Consolazione sotto il titolo “del Deserto” e di San Mercurio*. Desde entonces sus intervenciones se sucederían sin solución de continuidad, tanto con un carácter puntual en capillas o espacios sacros concretos⁶⁰, como de manera integral en el caso antológico de los oratorios. Nos interesan particularmente estos últimos, en cuanto constituyen ejercicios “monográficos” y totales de espacialidad, funcionalidad, proyecto decorativo, intención programática y construcción de un discurso que componen una auténtica “sinfonía” de variopintas y sucesivas “variaciones sobre un mismo tema”. La individualidad caracterológica del oratorio en el contexto de la religiosidad popular palermitana⁶¹ nos sitúa ante una tipología arquitectónica original, de fuerte impronta laica, y propensa como tal a satisfacer las necesidades de las confraternidades y compañías promotoras en términos de sociabilidad, culto y espiritualidad.⁶²

La reconstrucción en 1687-1688 del quinientista oratorio de la *Compagnia di Santa Maria della Consolazione, detta della Pace* –hoy derribado–, fundado en 1587 en la iglesia de Santa Venera, fue un revulsivo a la hora de definir el inconfundible esquema-tipo adoptado por estos recintos en las décadas restantes del siglo XVII y a lo largo del XVIII⁶³. A saber: un aula de planta rectangular con cubierta abovedada, alto zócalo con banco corrido para las reuniones (*colloqui*) y obligaciones devocionales de los *confrati* o *fratelli*, registros parietales con repertorio escultórico y decoración en estuco, ventanas (generalmente en número de tres o cuatro) en los lados mayores del rectángulo y una o dos puertas –y a veces también dos ventanas– en el lado menor de la “caja” coincidente con el testero de los pies. Además, este último presta oportuna y emotiva réplica al altar al venir presidido por una composición alegórica devocional alusiva, en muchos casos, a la advocación titular. Por su parte, la pequeña capilla mayor queda sutilmente “aislada” al tiempo que unida al espacio restante mediante un arco triunfal, escoltado por pilastras y abierto a la nave, cubriéndose por una pequeña bóveda teatralmente iluminada mediante óculos. Lunetos o ventanales laterales –provistos ocasionalmente de tribunas a modo de “palcos”–, filtran la luz hacia el recinto misterioso que cobija el altar, erigido escenográficamente, y a todos los efectos, como epicentro de la función religiosa. De esta manera, se introduce la segregación precisa para

⁶⁰ DI STEFANO, Salvatore. “L’arte mirabile degli scultori...”, op. cit., pág. 43. El autor ofrece una catalogación sucinta de las mismas.

⁶¹ MONGITORE, Antonino. *Le Compagnie di Palermo* (Ms. B.C.P. Qq E 8) y *Le Confraternite, le Chiese di Nazioni, di artisti e professioni, le Unioni, le Congregazioni e le Chiese particolari* (Ms. B.C.P. Qq E 9).

⁶² PAPALIA Mariolino. *Compagnie Nobili della felicissima città di Palermo*, Editore Gruppo Mariolino Papalia P.R., 2014. PALAZZOTTO, Pierfrancesco. *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo, Kalós, 2004.

⁶³ SESSA, Ettore. “Le chiese della capitale vicereale...”, op. cit., págs. 43-44.

subrayar psicológicamente el aspecto “iniciático” del santuario, potenciando simultáneamente la visión “sobrenatural” del cuadro de altar presentado de modo conveniente a los fieles en términos de una inconfundible como memorable “aparición”.

Aunque el oratorio como tal tuvo sus precedentes en el contexto de la arquitectura sacra palermitana desde los años inmediatamente posteriores a la clausura del Concilio de Trento en 1563, es cierto que fue Giacomo Serpotta el responsable de convertirlo en referencia obligada para los estudiosos de los productos culturales del barroco. De inmediato surge la comparación con los invariantes castizos del barroco andaluz –en concreto, la capilla sacramental y el camarín– con los que el oratorio palermitano establece una serie de conexiones y divergencias evidentes. De hecho, capillas sacramentales y camarines –y por extensión los propios oratorios– suponen no solo la definitiva concreción del barroco, sino también la culminación de un proceso creativo que –en opinión de Recio Mir– se había iniciado con el surgimiento y la expansión del ornamento, a tenor del sustrato antropológico que informa las creaciones arquitectónicas en uno y otro sentido⁶⁴. También deberá tenerse en cuenta una común búsqueda de la “obra de arte total” – *Gesamtkunstwerk*–, ante el avance creciente de un desarrollo litúrgico de exacerbada sensualidad y acusado intimismo, palpable ya desde finales del XVII.

Visto desde esta perspectiva, sorprende comprobar la consecución de objetivos formales y psicológicos similares en Andalucía y Sicilia por conductos estéticos dialécticos. De hecho, y casi como si de eslabones vernáculos de una secuencia atávica se tratara, la capilla sacramental y el camarín parecen querer perpetuar en el contexto barroco y cristiano andaluz aquella transfiguración del espacio y los materiales pobres que había obsesionado, siglos atrás, a los arquitectos musulmanes –los nazaríes en particular– al jugar con tres medios fundamentales. Para Burckhardt no serían otros que la geometría que traslada la unidad al orden espacial, el ritmo que la revela en el orden temporal –y también de modo indirecto en el espacio– y la luz que es para las formas visibles lo que el Ser para las existencias finitas.⁶⁵ A la hora de enmascarar la sobria y simple volumetría de los bloques constructivos, camarines y capillas sacramentales propician la alquimia de la luz que transforma el yeso, el ladrillo, la cerámica, la entalladura dorada, el vidrio y los colores en vibraciones luminosas, volúmenes perforados y superficies fluctuantes que la difunden con los matices más sutiles al servicio de una *mirabilis compositio*, en honor, gloria, triunfo y alabanza de Jesucristo en el Sacramento del Altar, de sus imágenes y las de su Madre, la Virgen. En palabras del abad Suger de Saint Denis, otra vez *de materialibus al inmaterabilia transferendo*, en definitiva.

⁶⁴ RECIO MIR, Álvaro. “Génesis del ornato barroco sevillano...”, op. cit., pág. 807.

⁶⁵ BURCKHARDT, Titus. *El Arte del Islam. Lenguaje y significado*, Palma de Mallorca, Ediciones de la Tradición Unánime, 1988, pág. 70.

A diferencia de esa incontenible tendencia a la “trasmutación” arquitectónica de la Andalucía Barroca, el oratorio palermitano no hace el más mínimo esfuerzo en infravalorar visualmente o disimular la geometría constructiva en forma de “caja” que informa su estructura básica, ni tampoco en traicionar la realidad material del estuco dentro de la *maniera apparente*. Es más, diríase que uno de los propósitos de Giacomo Serpotta es introducir, no sin cierta actitud “romántica” hacia los retos manieristas, una comedida idea de “tensión” entre arquitectura y escultura de la que esta última resulta vencedora, sacando siempre adelante un ejercicio de integración/diálogo/complicidad entre el vocabulario constructivo de los registros parietales y los elementos figurativos tridimensionales. En este punto también serían tres los elementos manejados por el artista:

- 1- La *escultura exenta programática* en la que recae la carga retórica del discurso.
- 2- El *relieve pictórico* -monumental o a pequeña escala a modo de *teatrino*- que implementa el *concetto* y especifica las líneas argumentales del mismo.
- 3- La *escultura decorativa* que complementa y arroja plásticamente el mensaje transmitido por una y otro.

En el conjunto de los oratorios, la escultura exenta adquiere carta de naturaleza a través de la galería de santos y, sobre todo, de personificaciones de las Virtudes que Giacomo Serpotta revalidó en algunas de sus más acabadas intervenciones decorativas. Legítimas sucesoras de aquella capacidad de verbalización intelectual inherente a sus homólogos -y presuntas inspiradoras- de la *Iconología* de Cesare Ripa, las Virtudes palermitanas hacen gala de una impronta inconfundible. Desde sus respectivas ubicaciones, todas ellas aparecen embargadas de glamurosa sofisticación y, al mismo tiempo, de una funcionalidad retórica propia que cobra fuerza “parlante” gracias al nutrido elenco de atributos que las vinculan a la Historia, la microhistoria, el misticismo, el hermetismo, la Teología, la Filosofía y la Mitología. Desde una perspectiva estética, la plasticidad gestual del modelado construye unos modelos femeninos de sensual verismo, no exento de ciertos tintes eróticos, sabiamente compensados merced a la gracia e introspección de los gestos y la elegancia de los movimientos y drapeados *all’antica*. Junto a las referencias apuntadas, nuevamente aflora ese culto a una belleza lánguida, aristocrática y ausente de los tipos de Alessandro Algardi, y, consecuentemente, ese eclecticismo de Serpotta igualmente evocador de los juegos de diagonales y la volumetría angulosa de los pliegues propia de Camilo Rusconi, al tiempo que remite a la poética de Filippo Parodi a quien recuerdan el alargamiento manierístico de los cuellos y el decorativismo del detalle.

Contemplada en los paramentos de los oratorios e imponiendo su monumentalidad, la escultura exenta de Serpotta manifiesta su decidida resistencia a quedar reducida a la condición servil de *ancilla Architecturae*. Con rebeldía, santos y alegorías se sacuden el yugo del marco arquitectónico, para desbordarlo con decisión y recurriendo a una puesta en escena que invoca el dramatismo gestual y la torsión de los cuerpos. En gran medida, esas son las mismas premisas que, entre 1658-1662 y 1678-1680, habían conferido un sentido plenamente “barroco” a las figuras talladas por Pedro de Mena en la sillería del Coro Capítular de la Catedral de Málaga, cuyo pronunciadísimo relieve las asimila, prácticamente, a auténticas esculturas exentas adosadas a una sobria arquitectura. En su afán de conceder a los personajes esculpidos el máximo protagonismo discursivo y plástico, Mena les había otorgado un canon mayor que el de obras similares precedentes, sin olvidar imprimirles una volumetría más consistente que redundaba en una efectista valoración de los planos y siluetas y la cualidad de bloque. Se rompe así la concordia entre las partes a favor de una rotunda supremacía escultórica del concepto de sillería de coro, que se conquista tras la tensión dialéctica que provoca –al igual que las estatuas de Giacomo Serpotta– la pletórica emancipación de las figuras respecto a la traza arquitectónica y los repertorios decorativos.

No menos sobresaliente se muestra el relieve pictórico a la hora de nutrir la antología de éxitos artísticos del palermitano. Sin menoscabo de los medallones alegóricos ovales para la Compañía del SS. Rosario de San Domenico, no es casual que su maestría en este terreno remita justamente a los impactantes relieves pictóricos que dominan el testero de cerramiento en sus dos Oratorios más acabados: San Lorenzo (1699-1706)⁶⁶ erigido por la *Compagnia di San Francesco* y el SS. Rosario en Santa Cita (1685/6-1688)⁶⁷. En el primero de los casos, Serpotta compone entre dos ventanales un espectáculo total en cuanto a ambientes, situaciones y actores al que imprime un desarrollo argumental subjetivo sobre el tema del *Martirio de San Lorenzo* (1703-1707). La narración oficial de los hechos refiere la valentía del diácono en el trance de su martirio. Al recriminar a Decio su crueldad, el joven recurrió a la ironía morbosa diciéndole:

“Oye, pobre hombre: de este lado ya estoy asado; di a tus esbirros que me den la vuelta; acércate a mí, corta un trozo de mi carne y cómelo romano, que ya está a punto para ello”.⁶⁸

⁶⁶ GRASSO, Santina, MENDOLA Giovanni, SCORDATO Cosimo y VIOLA, Valeria. *Giacomo Serpotta. L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*. Palermo, Euno Edizioni, 2013. MONTAPERTO, María Luisa. *Oratorio di San Lorenzo*. Palermo, Amici dei Musei Siciliani, 2013.

⁶⁷ PALAZZOTTO, Pierfrancesco. “L'oratorio del SS. Rosario in S. Cita”, BUCARO, Giuseppe (cur.). *Il Serpotta di scena*, págs. 15-21.

⁶⁸ VORÁGINE, Santiago de la (O.P.). *La leyenda dorada*, Tomo 1. Madrid, Alianza Editorial, 1984, pág. 465.

Sin dejar de atenerse al relato, Serpotta opta por reinterpretarlo con algunas licencias que le inducen a primar sobre la insolencia testimonial del protagonista el clímax dramático del acto de violencia perpetrado contra él. De ahí que retrotraiga la acción al instante en el que el cuerpo desnudo del muchacho está siendo colocado sobre la parrilla donde morirá asado vivo, mientras el sacerdote pagano le insta a apostatar y un verdugo se dispone a remover los rescoldos de las brasas en presencia del emperador y su corte. Como en todo clásico “cuadro” de martirio que se precie posterior a la Reforma Católica, no pueden faltar los ángeles niños que, en la parte superior de la escena, confortan al personaje al mostrarle los signos de su glorificación como mártir y atleta de Cristo: la corona de laurel, las flores y la hoja de palma. Estos últimos “huyen” del plano de fondo para voltearse literalmente sobre la cabeza del espectador y en sentido perpendicular al propio relieve, adquiriendo con ello una dimensión escultórica totalmente tridimensional. En el plano inferior, el mártir abre los brazos y dirige la mirada al cielo con gozo, sabiéndose ya plenamente consciente de la merecida recompensa que recibirá por su sacrificio.

Ese efecto de “ingravedez” es inteligentemente compensado por el artista mediante la efectista visión en escorzo del cuerpo del joven diácono, al que acompaña la forzada perspectiva de la parrilla y del pavimento en plano inclinado y la disposición de los restantes personajes en diferentes escalas y planos de profundidad, distribuyéndose por los dos registros compositivos de la escena en aras de la consecución del apetecido impacto “pictórico”. No obstante, el campo representativo brindado por semejante “cuadro” parece ser insuficiente para Serpotta. De ahí que “invada” la totalidad del paramento disponiendo a ambos lados sendos grupos de personajes a los que se confía la implicación del visitante en la escena -un soldado romano que se apercibe con asombro de la presencia de los ángeles, mientras el niño que le acompaña figura completamente distraído y un hombre desnudo de espaldas que señala el martirio mientras conversa con otro infante- sobre una cornisa volada a modo de listel; sin olvidar la aparición de Cristo con la Cruz precipitándose sobre la escena desde la zona más elevada del paramento, literalmente encajado entre las dos pilastras que le sirven de enmarque entre las ventanas. Las superficies escultóricas se transforman así en el escenario por el que desfila un *continuum* de emociones dispares, subrayadas por el arropamiento coral de los personajes “secundarios”, captados en diferentes actitudes y poses complementarias a la escena principal.

A nuestro entender, nuevamente salta a la vista la inteligente observancia por parte del palermitano del magisterio “a distancia” de Alessandro Algardi, quien, entre 1646-1653, había consagrado los principios del *rilievo pittorico* en la soberbia *Entrevista del papa León Magno con Atila*, labrada en mármol blanco para el altar de la *Capella della Colonna* de la Basílica Vaticana.⁶⁹ Tan grandioso conjunto escultórico pasa por ser una de las más relevantes obras

⁶⁹ MONTAGU, Jennifer. (cur.). *Algardi. L'altra faccia del barocco*. Roma, Edizioni de Luca, 1999, págs. 172-177.

artísticas de San Pedro y, por extensión, de la escultura del Barroco romano, pese a ser, en líneas generales, muy desconocido para el gran público. Algardi había incentivado el componente teatral de la aparición apostólica de San Pedro y San Pablo al rey de los hunos, al hacer partícipe de la visión al papa León Magno, que levanta la mano recriminando a Atila, a la par que le señala las funestas consecuencias que podría acarrearle su intención de avanzar sobre Roma.

Si en el *Martirio de San Lorenzo*, Giacomo Serpotta había conducido a un límite fascinante las posibilidades del *rilievo pittorico* a la hora de invadir territorios ajenos a su propia cuadratura, un paso conceptualmente más allá lo había ensayado algunos años antes en la visión de la *Batalla de Lepanto* (1686-1688) que domina el testero de fondo del Oratorio del SS. Rosario de Santa Cita. Desde el punto de vista iconográfico, el escultor parte de las típicas representaciones de la historia en dos registros: el inferior con el acontecimiento militar y el superior con el clásico rompimiento de gloria que muestra la intercesión de Santo Domingo ante la Virgen para lograr la victoria de la armada cristiana sobre los turcos. Si desde el punto de vista argumental no se detecta ningún aspecto novedoso, Serpotta aporta un tratamiento verdaderamente “revolucionario” no tanto desde el punto de vista de la narración *per se* sino desde el “procedimiento” o “modo” de contarla. En este sentido, el abocinamiento de la cartela mixtilínea que acoge el relieve genera una concavidad con profundidad “real” donde se encaja la disposición en perspectiva de los bajeles entre dos masas rocosas que insinúan paisajísticamente el golfo de Lepanto y “conectan” la historia con el desbordante repertorio decorativo que lo rodea. Con ello se crea un insólito efecto de “abducción” que, a nuestro entender, no puede definirse abiertamente sino como “pre-televisivo”, vista la intención de Serpotta de “engullir” al espectador en la escena con unas motivaciones implicativas de incalculable repercusión emocional más que física.

A escala reducida, esos mismos serán los experimentos escenográficos sistemáticamente reiterados por el palermitano en sus celeberrimos *teatrini* o *teatrini prospettici*⁷⁰. En realidad se trata de un recurso *a priori* bastante convencional, a la hora de desplegar en los paramentos del oratorio una estructura narrativa en diferentes secuencias que jalonan el planteamiento, nudo y desenlace de una historia, de manera semejante a los ciclos pictóricos o los relieves de los retablos. No obstante, y pese a concebirse como partes integrantes de un todo, los *teatrini* de Serpotta terminan convirtiéndose en “nichos”, “escaparates” o pequeñas “cajas” para pequeñas escenas sacras con entidad espacial, dimensión dramática y valores persuasivos propios y donde cada asunto capitaliza todo un reto artístico de notable profundidad creativa, depurada definición plástica y elevada complejidad que contribuyó a renovar completamente, de un modo genial, la significación y el lenguaje formal de las decoraciones barrocas en estuco. Así lo demuestran los

⁷⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'Arte italiana*, Tomo 3. Milano, Sansoni-RCS, 2002, pág. 454.

teatrini dedicados a los *Misterios Gloriosos, Dolorosos y Gozosos del Rosario* en Santa Cita y a las *Escenas de las vidas de San Lorenzo y San Francisco* en el de San Lorenzo, sin duda sus más perfectas realizaciones en cuanto a dominio de la perspectiva arquitectónica y paisajística, impecable composición y dominio de la gramática del cuerpo humano, distribución y relación entre los personajes, sentido y prestancia del vestuario y la escenografía, sin olvidar la expresión de un sentimiento vibrante y pertinente con el asunto representado. A propósito de ello, Giulio Carlo Argan consideró al artista *el más feliz improvisador de la escultura del siglo XVIII* y, desde luego, no por casualidad por cuanto “improvisador” no es sino un calificativo puramente “teatral”. Es más, parafraseando sus palabras, nosotros diríamos que fue también un excelente, casi inigualable, director de escena:

*“...i personaggi del Serpotta come gli attori di teatro, non hanno esistenza al di fuori della luce della scena, del gesto che accennano, della frase che silenziosamente pronunciano, del costume che indossano... della parte che recitano”.*⁷¹

La escultura decorativa es el tercero y último de los recursos plásticos consustanciales a los oratorios palermitanos de Giacomo Serpotta. Ya se trate de figuras infantiles, mascarones, atlantes, telamones, motivos animalísticos y vegetales o elementos textiles u ornamentales que interactúan en inequívoca apoteosis plástica, todo ello se somete a la disciplina de un *horror vacui* domesticado y contenido que, sin negar su valoración propia a la escultura, racionaliza y ordena su presencia en función del *concetto* inspirador y rector del programa. No podemos olvidar que de este factor depende, en última instancia, la noción de “decoro” que informa la personalidad y el carácter singular de cada oratorio: solemne (*SS. Rosario in San Domenico*), radiante y festivo (*SS. Rosario de Santa Cita*), sobrio y clásico (*San Lorenzo*) o exultante (*Carminello y San Giuseppe dei Falegnami*).

Con independencia de su papel presuntamente “secundario”, la escultura ornamental alcanza en los oratorios una maestría completamente equiparable a la escultura programática. Liberadas de la responsabilidad directa de enseñar, persuadir, convencer, mover, ilustrar o adoctrinar (aquel obsesivo *docere, delectare, movere* de otros tiempos), estas piezas pueden explorar sin censuras o prejuicios otros mundos de la fantasía humana al detenerse en la poesía festiva del mundo infantil a través de la miríada de ángeles, querubines y serafines representados en la más variada gama de situaciones caprichosas, jocosas, lúdicas, jubilosas o tiernamente doloridas en función del asunto al que acompañan y contribuyen a explicar. Sus rollizas

⁷¹ ARGAN, Giulio Carlo. “Il teatro plastico di Giacomo Serpotta”, en *Il Veltro*, Tomo I, nº 9, 1957, págs. 29-33.

anatomías, de acusado naturalismo, sintonizan con la predilección de Alonso Cano y Pedro de Mena por esta opción representativa de los tipos infantiles en el barroco andaluz.

En determinados casos, estas piezas escultóricas “secundarias” adquieren un protagonismo inesperado por sus extraordinarios valores plásticos. Así sucede en aquellas representaciones de cariz más “costumbrista” donde Serpotta vuelve a evocar a los “pobres de Yahvéh” en el niño con los pantalones rotos que dejan al aire las nalgas en la alegoría de la *Caridad* en San Lorenzo, los *fanciulli* callejeros que escoltan la *Batalla de Lepanto* en Santa Cita o el *monachino* o pequeño franciscano que se asoma a una de las cornisas de la *Cappella del Sposalizio della Vergine* (c. 1710) en la iglesia de *Santa Maria degli Angeli detta della Gancia*. Es interesante destacar cómo restituye a estos personajes de baja extracción social –niños pordioseros, desheredados y desfavorecidos– aquellos tenues aspectos líricos y los matices ingenuos de signo anecdótico-populista que la pintura de principios del XVII –piénsese en Caravaggio⁷²– le había sustraído a favor de unas visiones realistas no exentas de matiz crítico y denuncia social.

Epílogo: preludio de la posmodernidad

A la vista de lo que Giacomo Serpotta representa para el estudio del universo barroco, conocerlo simplemente como un artista de su tiempo sería tener de él una visión demasiado sumaria, por no decir demasiado pobre de quien, en tantos matices, anuncia ciertos esquemas de la modernidad. Si los conceptos de “neobarroco” y “posmodernidad” tienen en común una conciencia exacerbada del cuerpo retórico del sentido y un cierto entusiasmo por el artificio, la simulación y el espectáculo⁷³, ¿por qué no considerar al palermitano un inconsciente visionario de los mismos? Basta comparar algunas fotografías de modelos de moda Steven Klein con las *Virtudes* de Serpotta para percatarnos que no están tan “lejanas” como parecen por mucho que se pretenda “justificar” a las segundas. Pero ésa será otra historia, de las muchas que nos invitan a contar los misterios insondables del espíritu barroco. De momento, solo podemos contentarnos en recordar con Eugenio d’Ors cómo el barroco es una estética intemporal y constante que se repite en toda la Historia del Arte, exigiendo de nosotros una cierta receptividad que nos permita ser plenamente conscientes de cómo:

⁷² CARMONA MATO, Eugenio. *Caravaggio*. Madrid, Historia 16, 1993, págs. 112-113.

⁷³ ROJAS, Sergio. “Sobre el concepto de `neobarroco’”. Disponible en [www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS: *philosophia.cl/articulos/antiguos0405/Neobarroco.pdf*](http://www.philosophia.cl/Escuela%20de%20Filosof%C3%ADa/Universidad%20ARCIS/articulos/antiguos0405/Neobarroco.pdf). Consultado el 11/01/2014. FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael. “De los resurgimientos del barroco a las fijaciones del neobarroco literario hispanoamericano. Cartografías narrativas de la segunda mitad del siglo XX”, en *Poligramas*, nº 25, 2006, págs. 135-157.

“...en el campo del saber es imposible que una modificación en la manera de entender la vida no traiga consigo una modificación correlativa en la manera de entender la Historia”⁷⁴.

⁷⁴ D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid, Tecnos, 1993, pág. 63.

Ilustraciones



Fig. 1. *Pormenor del Teatrino de la Tentación de San Francisco*. Estuco. Oratorio de San Lorenzo, Palermo. Giacomo Serpotta, c. 1701-1703.



Fig. 2. *Ángel con guirnalda de flores y frutas* Estuco. Oratorio de San Lorenzo, Palermo. Giacomo Serpotta, c. 1701-1703.



Fig. 3. *Esqueleto reencarnado-Memento Mori*. Estuco. Capilla de las Ánimas del Purgatorio, Iglesia de Santa Orsola, Palermo. Giacomo Serpotta, 1696.



Fig. 4. *Pormenor de las columnas salomónicas del Altar del Crocifisso*. Estuco. Iglesia del Carmine Maggiore, Palermo. Giacomo Serpotta, c. 1683-1684.



Fig. 5. *Ángeles portadores de un tondo con el misterio de la Huída a Egipto*. Estuco. Oratorio del Carminello. Palermo. Giacomo y Procopio Serpotta, c. 1701-1703.



Fig. 6. *Niño pordiosero*. Estuco. Oratorio de Santa Cita (del Rosario), Palermo. Giacomo Serpotta, 1686-1688.



Fig. 7. *Intercisión de Santo Domingo ante la Virgen durante la Batalla de Lepanto*. Estuco. Oratorio de Santa Cita (del Rosario), Palermo. Giacomo Serpotta. 1686-1688.



Fig. 8. *Ornamentación de paño mural lateral con las Virtudes y Teatrini de la Vida de San Lorenzo*. Estuco. Oratorio de San Lorenzo, Palermo. Giacomo Serpotta. c. 1701-1703.



Fig. 9. *Martirio de San Lorenzo*. Estuco. Oratorio de San Lorenzo, Palermo. Giacomo Serpotta, 1703-1707.



Fig. 10. *Ornamentación del testero del fondo con la representación del Martirio de San Lorenzo*. Estuco. Oratorio de San Lorenzo, Palermo. Giacomo Serpotta, 1703-1707.



Fig. 11. *Teatrino del misterio de “Cristo cargando con la Cruz se encuentra con su Madre en la Calle de la Amargura” y pormenores decorativos. Estuco. Oratorio de Santa Cita (del Rosario), Palermo. Giacomo Serpotta, 1686-1688.*



Fig. 12. *Ornamentación del testero de fondo con la representación de la Batalla de Lepanto y los Cinco Misterios Gloriosos del Rosario. Estuco. Oratorio de Santa Cita (del Rosario), Palermo. Giacomo Serpotta, 1686-1688.*

LA IMAGEN BARROCA DE UN TEMPLO DEL RENACIMIENTO. LA CATEDRAL DE JAÉN

Felipe Serrano Estrella, Universidad de Jaén

Con frecuencia, los proyectos decorativos de las catedrales españolas se desarrollaron acordes con sus diferentes fases de construcción, lo que resulta especialmente visible en los templos mayores de Andalucía Oriental¹. En la catedral de Jaén, el devenir de su fábrica condicionó las distintas etapas de su amueblamiento. La fidelidad al modelo arquitectónico de Vandelvira, especialmente propiciada por el cardenal Moscoso y Sandoval (1619-1646), dio como resultado una armoniosa fábrica renacentista pese a que buena parte de ella fuera ejecutada entre los siglos XVII y XVIII. En cambio, tal “fidelidad” clásica no se contempló en su amueblamiento, en consonancia con los estilos imperantes de cada momento².

Los espacios vandelvirianos se dotaron de mobiliario al tiempo que se concluían y de una forma especial durante el gobierno del obispo don Sancho Dávila (1600-1615)³. En las décadas de los sesenta y setenta del Seiscientos se comenzaron a decorar las capillas construidas entre 1635 y 1660. Concretamente, las situadas en torno al altar mayor, consagrado en ese último año. Las tres de la cabecera, es decir, la mayor, la de San Sebastián y la del Dulce Nombre de Jesús, fueron dotadas muy pronto de mobiliario. El proceso resultó más desigual en las capillas laterales, esto es, la de San Fernando, la de Santa Teresa y la de San Pedro Pascual (del lado de la epístola) y Nuestra Señora del Pópulo, y la San Francisco y San Antón (del lado del evangelio)⁴.

¹ Valga como ejemplo en el caso granadino: LÓPEZ-GUADALOUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “La catedral vestida: la arquitectura de los retablos”, *El Libro de la Catedral de Granada*. vol. 1. Granada, Cabildo, 2005, págs. 491-530. Sobre la catedral de Guadix: DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz. “Rococó y academicismo: los retablos de la Catedral de Guadix y su Sagrario”, *La Catedral de Guadix, Magna Splendore*, Granada, Mouliá Map, 2007, págs. 233-247. Para el caso malagueño: SAURET GUERRETO, María Teresa. “La catedral de Málaga: historia y características de su colección de bienes muebles”, *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad, 2003, págs. 343-354.

² En cuanto al amueblamiento de la catedral de Jaén destacan los trabajos de la doctora Luz DE ULIERTE VÁZQUEZ; en primer lugar las referencias recogidas en su monografía sobre el retablo en la provincia de Jaén: *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Madrid, Ayuntamiento de Jaén, 1986 y “Capillas y retablos en la catedral de Jaén”, *Elucidario*, 3, 2007, págs. 189-208.

³ Así lo atestiguan los escudos del prelado presentes en los bancos de la sala capitular y en las puertas y testero de la sacristía mayor. Sobre el retablo de la sacristía aparecen las armas de don Sancho Dávila junto a las de don Francisco Delgado (1566-1576), bajo cuyo mandato se había construido este espacio.

⁴ Muchas de estas capillas tienen en la actualidad devociones diferentes. En la cabecera, la de San Sebastián está dedicada a Santiago y la del Niño Jesús a San Fernando. En la nave de la epístola, la de San Fernando cambió su titular por San Benito y la de San Pedro Pascual por la Virgen de las Angustias. En el lado del evangelio ninguna conserva su primitiva advocación; la del Pópulo pasó a San Eufrasio, la de San Francisco a la Inmaculada y la de San Antón al Niño Jesús.

Junto a las obras encargadas *ex profeso* para los nuevos ámbitos -como es el caso del lienzo de San Sebastián (Sebastián Martínez 1662. Fig. 1) y de San Fernando (Valdés Leal 1672)- la tónica general fue de aprovechamiento de algunas de las piezas existentes en la catedral vieja. De esta manera se instituía una práctica que estaría vigente hasta la última fase de decoración del templo a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Entre los ejemplos más destacados de esta política tenemos el mobiliario de las tres capillas laterales de la nave del evangelio, y de formar particular, el retablo mayor, que fue realizado por Sebastián de Solís para la primitiva capilla mayor a instancias de don Sancho Dávila y readaptado al nuevo espacio⁵.



Fig. 1. *Martirio de San Sebastián*. Capilla de San Juan Nepomuceno y de San Sebastián, catedral de Jaén. Sebastián Martínez Domedel, 1662-1663.

A partir de 1739, con la finalización de las obras del templo, se emprendió la decoración de las capillas situadas entre el crucero y los pies, y se renovó la de las construidas en la zona consagrada en 1660. La política de revestimiento barroco se inició en el lado de la epístola, concretamente en la capilla de la Virgen de los Dolores en 1745, y terminó en la de San Miguel en 1762, en el lado del evangelio⁶. Algo más tarde, las necesidades económicas sobrevenidas

⁵ En relación a esta obra: NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, Juan. *Descripción Panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación del SS. Sacramento*. Málaga, Mateo López Hidalgo, 1661, págs. 9 y 11; DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz. *El retablo...*, op. cit., págs. 82-86; ARAGÓN MORIANA, Arturo. "Aportaciones para el estudio del retablo de la capilla mayor de la S. I. catedral de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (B.I.E.G.), 182, 2002, págs. 43-78; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "Programa escultórico del retablo mayor", *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, págs. 60-63 y SERRANO FELIPE, Felipe. "Pinturas del retablo y capilla mayor", *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, págs. 174-177.

⁶ Aunque, como veremos, quizás tengamos que alargar la fecha hasta 1770 en la capilla de San Juan Nepomuceno.

como consecuencia de la ejecución de El Sagrario provocaron un retraso en el proceso de amueblamiento. En este contexto, los postulados académicos y el triunfo del Neoclasicismo se impusieron al Barroco y el nuevo estilo invadió las capillas pendientes de decorar (todas las del evangelio, salvo San Miguel), e incluso llegaría a establecerse en aquellas dotadas de retablos barrocos tan solo treinta años antes, que fueron sustituidos por piezas neoclásicas, como ocurrió en las capillas de Santiago, de San Fernando (antes del Niño Jesús), de San Pedro Pascual o de San Jerónimo.

La singular entidad jurídica de las capillas catedralicias determinó, en gran parte, los procesos de amueblamiento acometidos en ellas. Frente a los patronatos familiares instituidos en la catedral vieja, el cardenal Moscoso y Sandoval, con la reactivación de las obras en 1634⁷, prohibió este tipo de propiedad privada y, aunque permitió que las capillas pudieran ser vendidas a prelados y miembros del cabildo, encargados de decorarlas y en donde recibirían sepultura, estableció como condición que, una vez fallecido el propietario, los derechos de patronato pasaran a la institución capitular. El cabildo, por tanto, tenía libertad de acción sobre ellas, de ahí los cambios de mobiliario, principalmente, con la llegada del Neoclasicismo.

El cabildo y la decoración de las capillas

La implicación a título personal de canónigos y racioneros en las obras de decoración del templo se constata desde los primeros momentos de la institución y se acentúa en los siglos posteriores. Durante la segunda mitad del Setecientos, la práctica tuvo un gran calado y produjo excelentes resultados a través de un ornato de calidad *competente con la arquitectura*. Sus acciones comprendieron desde donaciones de obras artísticas y piezas de mobiliario, hasta el desarrollo de programas decorativos de entidad en espacios como las capillas que quedaban vinculadas al donante. Del mismo modo también tenemos que hacer referencia a aquellos miembros del cabildo que, si bien no llevaron a cabo estas acciones a nivel personal, sí lo hicieron como colectivo, animando al resto de capitulares y vigilando con esmero las tareas de promoción artística desarrolladas en la catedral⁸.

⁷ Moscoso cargó a la dignidad episcopal, primero en su persona y después en sus sucesores, con una pensión de dos mil ducados anuales. Asimismo obligó a la mesa capitular con el pago de mil quinientos ducados al año, a los que se sumaron los quinientos aportados por la Fábrica. A la construcción de la nueva catedral se destinaron igualmente las octavas partes de las Fábricas parroquiales y las rentas generadas durante las vacantes de prebendas y beneficios eclesiásticos. El sistema funcionó hasta el siglo XVIII, momento en el que algunas de las gracias, como la referida a las vacantes, dejaron de generar los ingresos previstos, lo cual supuso una revisión del sistema para poder hacer frente a las obras de El Sagrario. A. H. D. J., *Capitular*, A.C., 22 de enero 1760.

⁸ Con frecuencia en relación al oficio que desempeñaban, especialmente el chantre, el obrero y el prior de la catedral. Entre los nombres más frecuentes en relación con las tareas que nos ocupan destacan: don Francisco del Pozo, don Pedro de Sahagún, don Juan de España, don Diego de la Justicia, don Francisco Cruzado, don Fernando de Zorrilla o don Bernardo de Aguirre. A este último, el cabildo le reconocía “lo

El carácter de iglesia mayor de la diócesis y, por tanto, referente para todas las demás, condicionó de manera destacada esta política⁹, y propició que tanto culto como ornato debieran ser modélicos. Con frecuencia se recordaba la obligación que tenían los miembros del cabildo de contribuir a la asistencia de la Fábrica, no sólo de la catedral de Jaén, sino también de la de Baeza¹⁰. Muchos de los capitulares cumplieron con lo estipulado en los estatutos según la institución de memorias o donación de bienes que deberían contribuir al engrandecimiento del culto:

*“[...] para cumplir con lo prevenido en nuestros estatutos de hacer en mi última disposición alguna memoria de esta Santa Yglesia y de su mayor culto, devolviéndole algo, si quiera, en señal y reconocimiento de lo que tengo recibido, y tal vez, mal ganado, pero me será de gran consuelo el no retardarla a ese tiempo, si no es verla efectuada en el mío, para poder desvanecer qualquier reparo o duda que pueda ofrecerse”*¹¹.

Esta exhortación adquirió un cariz especial en el caso de aquellos capitulares que desempeñaron importantes oficios eclesiales fuera de la ciudad. Por ejemplo, el canónigo don Jacinto de Arana y Cuesta que fue nombrado miembro del consejo del rey e inquisidor general y obispo de Zamora en 1727; además de varios relicarios y objetos suntuarios, destinó a la catedral legados económicos¹². Los sobrinos del obispo don Rodrigo Marín, el maestrescuela don Francisco Marín de Poveda y el arcediano de Jaén don Francisco Romero y Marín también

mucho que se aplicaba al maior culto y veneración de esta Santa Yglesia”. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 7 de abril de 1685.

⁹ El reconocimiento de las necesidades de ornamentos y mobiliario de las capillas, que garantizara la decencia del culto, constituía una obligación principal de la Fábrica *“para el debido surtimiento y aseo que corresponde en todas partes y especialmente en esta catedral, situada en el centro del pueblo, donde concurren muchos forasteros a celebrar el Santo Sacrificio de la misa y de ordinario familiares de Palacio, por lo tanto exige un especialísimo cuidado y particular decencia [...]”*. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 3 de abril de 1781.

¹⁰ Aun con el traslado de la sede a Jaén en 1249, Baeza mantuvo el privilegio de contar con iglesia catedral, quedando el cabildo repartido entre las dos sedes; dos tercios de los capitulares en la primera y el resto en la segunda. Con frecuencia, los capitulares residentes en Baeza enviaron solicitudes de ayuda a los de Jaén. En 1782 los canónigos baezanos expresaban *“las graves urgencias de ornamentos, utensilios y reparación de ruinas que amenaza la fábrica material de aquella Santa Yglesia”*. El estado de la Fábrica giennense en estos momentos era complicado, ya que la institución se encontraba embarcada en la construcción de El Sagrario, aun así, el entonces penitenciario y más tarde deán, don José Martínez de Mazas, recordó que sería *“muy razonable el que todos concurramos a la conservación de aquel antiguo templo, en que estuvo primero la silla pontifical”* y así se hizo. A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 16 y 19 de octubre de 1782.

¹¹ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 17 de septiembre de 1771, palabras del deán don Diego de Escobedo y Serrano al dotar los tres maitines o tinieblas de Semana Santa.

¹² Su nombramiento como obispo de Zamora: A.H.D.J., *Capitular*, A.C., 17 de marzo de 1727. Arana realizó varias donaciones a la catedral de Jaén, entre ellas una *“Cruz y relicarios que remitió el Sr. Arana a esta Santa Yglesia”*. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 13 de agosto de 1720 y en referencia a las donaciones de dinero para la Fábrica: A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 7 de agosto de 1736 y 1 de marzo de 1740. En cambio no tenemos noticias de ninguna legacia a la catedral por parte de don Bartolomé de Sanmartín y Uribe, penitenciario de la catedral, nombrado obispo de Palencia en 1733 y perteneciente a dos importantes familias de la oligarquía local. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 9 de agosto de 1733.

tuvieron en cuenta a la iglesia mayor. El primero era miembro del real consejo e inquisidor en Murcia y regaló a la catedral el monumental lienzo de *San Cristóbal* (Fig. 2) que se colocó en el crucero sur, a la entrada de la sacristía mayor¹³. Don Francisco Romero y Marín fue nombrado inquisidor en Córdoba, desde allí envió varios conjuntos de piezas de plata, muchas de ellas salidas del taller de Damián de Castro y *el costo grande que han tenido dichas alhajas lo ha costeado dicho Sr. Arcediano de Jaén a beneficio del Culto Divino de esta Santa Yglesia*¹⁴. Para citar un último caso, recordaremos a don Esteban Lorenzo de Mendoza y Gatica, que fue nombrado abad de Alcalá la Real y en todo momento tuvo muy presente a la catedral, en la que fue canónigo lectoral, como lo expresan las donaciones que realizó en recuerdo del *singular amor que mantiene a esta su Santa Yglesia del tiempo que fue Canónigo Lectoral de ella*¹⁵.



Fig. 2. *San Cristóbal*. Crucero sur, catedral de Jaén. Anónimo, h. 1732.

En la primera fase de la decoración de la catedral nueva, la que siguió a la consagración de 1660, el cabildo actuó por lo general de manera colegiada a la hora de emprender acciones de promoción artística. No podemos olvidar las fuertes imposiciones económicas que recaían sobre esta institución que, cada año, tenía que entregar mil quinientos ducados en aras de mantener el buen ritmo de la construcción. Los encargos realizados a Sebastián Martínez entre 1660 y 1662, que actuó como verdadero *pintor mayor* de la catedral, dan muestra del proyecto ideado por el

¹³ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 7 de agosto de 1732.

¹⁴ A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 25 de enero de 1754, 11 de marzo de 1755 y 10 de abril de 1771.

¹⁵ A. H. D. J., *Capitular*, AA.CC., 14 de marzo de 1778 (nombramiento), 26 de agosto de 1785 (donación de un copón de plata sobredorada) y 13 de abril de 1790 (donación de un importante número de alhajas con motivo de su muerte).

cabildo, que consistió en desplegar un programa decorativo y devocional unitario para las nuevas capillas. Quizás por la marcha de Sebastián Martínez a Madrid, primero, y su posterior muerte en 1667, pero sobre todo por las dificultades económicas de la Fábrica, la empresa se fue posponiendo¹⁶.

En 1667 se sigue manteniendo la misma tónica, como lo evidencia el proyecto de encargar un lienzo de San Pedro Pascual. La obra presidiría una capilla dedicada al mercedario obispo de Jaén, bajo la influencia de los avances conseguidos en su proceso de canonización, que culminó con la confirmación de su culto por Clemente XI en 1670. En octubre de 1667, se planteaba *si se pondrá un quadro en una capilla. Que para quando se aya de tratar del adorno de las capillas nuevas desta Santa Yglesia se dé llamamiento para tratar si se pondrá quadro del Sto. Fray P^o Pasqual de Valencia*¹⁷. En febrero del año siguiente, los mercedarios de Jaén - encabezados por su carismático comendador y procurador general en el proceso de canonización, el Padre Maestro Fr. Melchor de Torres- nuevamente solicitaron al cabildo la colocación de un lienzo del fraile mártir en una de las nuevas capillas. En ese momento, el cabildo volvió a hacer presente su deseo de llevar a cabo un programa integral de decoración de estos espacios *acordando que quando se hagan los retablos para el adorno de las dichas capillas se ponga en una dellas entre las demás pinturas la del Sto. obispo y mártir fray Pedro Pasqual de Valencia, quedando a la disposición de los dichos S.S. señalar el lugar y capilla donde se hubiese de poner*¹⁸.

Lamentablemente, las iniciativas particulares fueron más limitadas y no abarcaron grandes programas decorativos, sino intervenciones puntuales. Es el caso del canónigo don Pedro Canalejas que regaló una imagen de San Antonio Abad, devoción presente desde antiguo en la catedral, y que el cabildo ordenó colocar en la capilla del Cristo de la Columna, la tercera de la nave del evangelio y frontera de la dedicada a San Pedro Pascual que, desde ese momento, fue conocida con la doble advocación, aunque acabó imponiéndose la del santo hospitalario¹⁹.

¹⁶ La situación se hace especialmente complicada a finales de la década de los setenta y durante toda la siguiente, cuando la falta de medios obliga a despedir a un buen número de los oficiales que trabajaban en la construcción del templo y a elaborar un informe sobre lo que se llevaba gastado y lo que se estimaba hasta ver terminada la obra. A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 2 de agosto de 1678 y 28 de septiembre de 1682. En todo momento se buscaron medidas para obtener ingresos extraordinarios, especialmente a través de la solicitud de préstamos, la venta de censos e incluso de objetos artísticos como algunas de las joyas de los pontificales, piezas de plata del ajuar de altar y ornamentos. Todo ello en un contexto difícil en cuanto a lo climatológico y con la expansión de la peste como telón de fondo. Las actas capitulares dan buena prueba de esta situación, subrayando cómo se reducen determinados gastos, como los referentes a la compra de cera, o se prescinde de la celebración de fiestas como la “Vocación de San Pedro”, que llevaba aparejadas costosas demostraciones de luminarias y fuegos artificiales en la víspera del santo *por la mucha pobreza y falta de medios de la fábrica de que se le hizo consulta a su Illma. y vino en ello* [...]. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 28 de junio de 1688.

¹⁷ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 22 de octubre de 1667.

¹⁸ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 1 de febrero de 1668.

¹⁹ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 30 de diciembre de 1692. A su muerte pidió enterrarse en la catedral, junto a su antecesor don Fernando de Zorrilla, con el acompañamiento de la cofradía de las Vírgenes y dejó cien

Ante el problema que planteaba la ausencia de decoración en las capillas, el obispo Fr. Jerónimo Rodríguez de Valderas (1668-1671) adquirió en 1670 la capilla de San Pedro Pascual para ornarla y enterrarse en ella, y quizás también para instituir una práctica que fuera continuada por sus sucesores. El prelado entregaría al cabildo por vía de limosna seis mil ducados, el compromiso del amueblamiento de la capilla y otros mil seiscientos ducados para un aniversario²⁰. Pero su repentina muerte, el 9 de marzo de 1671, echó por tierra estos proyectos ya que del legado dejado, el cabildo tuvo que cobrar en primer lugar las cantidades que le adeudaba el obispo. El dinero sobrante, bien por la mala gestión hecha por los capitulares o bien por su falta de interés, pese a existir varios intentos, no se aplicó al fin deseado por Fr. Jerónimo, que pretendía levantar un magnífico retablo en el testero de su capilla en el que intervendrían los maestros granadinos Miguel Romero, José de Mora y Pedro A. Bocanegra²¹. Finalmente, para cumplir, al menos, con parte de la manda, se encargó un lienzo del santo enmarcado en un sencillo retablo²². Hubo que aguardar a la segunda mitad del Setecientos para, una vez liberados de las cargas que imponía la construcción del templo, encontrar prelados implicados en las tareas de amueblamiento de las capillas, concretamente don Fr. Benito Marín (1750-1769) y don Agustín Rubín de Ceballos (1780-1793).

En esta misma centuria se produjo un impulso a estas políticas por iniciativa de determinados capitulares. Una actividad que despegó con don Juan Albano Ayllón, arcediano de Jaén, que además de entregar diversas obras artísticas de su propiedad, inició una serie de intervenciones en el retablo de la sacristía mayor que alteraron su estado primitivo²³.

En 1712, el canónigo don José de Cancelada puso de manifiesto ante el cabildo el grave problema que suponía la desnudez de las capillas, refiriéndose, en concreto, a la de Santa Teresa. La profunda devoción que le tenía a la santa carmelita, ya consolidada en la catedral desde años atrás, le llevó a proponer una intervención en su capilla y *a sus expensas, adornarle quanto le fuere posible, a fin de que se pueda decir misa en ella [...]*²⁴. El cabildo, como solía ocurrir, le

ducados a la Fábrica que fueron aplicados para el viaje a Roma de don Servando Rojo. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 17 de agosto de 1694.

²⁰ A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 29 de agosto y 5 de septiembre de 1670. En febrero de 1671 entregaba una colgadura con dosel en brocateles para la capilla. A.H.D.J., *Capitular*, A. C., 22 de febrero de 1671.

²¹ DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz. *El retablo...*, op. cit., pág. 310.

²² Como veremos más adelante, en la centuria siguiente, el cabildo ya se había olvidado del patronato instituido en esta capilla.

²³ A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 30 de agosto y 3 de septiembre de 1709; 1 y 3 de septiembre de 1711. Sobre esta obra: SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Retablo-relicario", *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Universidad-Cabildo, págs. 80-83. En 1732 se vendía un lienzo de la Virgen que se encontraba en la Contaduría y que había sido entregado a la Fábrica por el arcediano don Juan Albano de Ayllón. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 20 de junio de 1732.

²⁴ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 12 de enero de 1712. La devoción a la Santa en la catedral cuenta con importantes testimonios, por ejemplo, el canónigo don Pedro Sahagún había fundado una fiesta en su honor (A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 10 de junio de 1670) incluso, cuando los medios con los que se había provisto no daban para su realización, el cabildo mantuvo su celebración "en atención a la gran devoción que el cabildo tiene a la Santa [...]". A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 5 de octubre de 1717.

dio licencia. No podemos olvidar que se trataba de una de las capillas situadas junto al altar mayor, concretamente la segunda del lado de la epístola, que aún se encontraba sin decorar, pese a estar disponible desde 1660, lo que confirma, una vez más, que el proyecto decorativo ideado tras la consagración había fracasado. En las vísperas de la fiesta de la Santa, el citado canónigo hizo entrega de una imagen (Fig. 3), que fue la titular de las celebraciones y ante la que se dispusieron hacheros de plata y otras alhajas²⁵. Fue el inicio de la plasmación de su deseo, que culminó años más tarde con el retablo de Duque Cornejo, presidido aún por la talla regalada por don José de Cancelada.



Fig. 3. *Santa Teresa de Jesús*. Capilla de Santa Teresa, catedral de Jaén. Anónimo, 1712.

En este contexto, tenemos que tener en cuenta que, con el derribo de los últimos restos de la iglesia vieja, se planteó también el traslado de algunas de las imágenes de las antiguas capillas a lugares que, al menos de inmediato, no iban a ser eliminados. El retablo de la capilla de Núñez de Vargas, obra de Salvador de Cuéllar (1577-1579), fue desmontado y guardado; años después se instaló en una de las capillas de la obra nueva, la de San José²⁶. La capilla del conde de

²⁵ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 14 de octubre de 1712. En 1713, el doctoral don Miguel Guerrero de la Cueva regalaba un lienzo de la Virgen de las Angustias. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 9 de diciembre de 1713, ref. en: Aragón Moriana, Arturo et al. “Dos imágenes marianas con gran raigambre en el Jaén decimonónico. Avatares y vicisitudes”, *B. I. E. G.*, 153, 1994, págs. 470-471.

²⁶ Bien por encontrarse en una de las capillas más importantes de la vieja catedral, o bien por la valía y consideración que recibía, la pieza fue objeto de numerosas intervenciones, incluso en los momentos previos al derribo de la antigua construcción gótica. A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 17 de enero de 1670 y 5 de octubre de 1673. Sobre la obra: DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz et al. “El retablo de la capilla de San José en la catedral de Jaén: una pieza olvidada del siglo XVI”, *Códice*, 2, 1987, págs. 37-44.

Villardompardo poseía un retablo realizado por Sebastián de Solís en 1593, con un calvario en el que destacaba la figura de la Magdalena recostada a los pies de la cruz; a nuestro juicio, se podría tratar de la dispuesta posteriormente a los pies del Cristo del Refugio (Fig. 4)²⁷.



Fig. 4. *Santa María Magdalena*. Capilla del Cristo del Refugio, catedral de Jaén. Atribuida a Sebastián de Solís, 1593.

Otros retablos se llevaron al Sagrario, junto a la pila bautismal²⁸. La devota imagen de la Concepción, que daba nombre a una de las naves de la catedral vieja y que tenía su capilla junto a la sacristía de capellanes, fue trasladada en un primer momento al altar central del viejo trascoro, todavía en pie mientras se construían las naves laterales²⁹. Unos años más tarde, el entonces deán y gran devoto de la Inmaculada, don Íñigo Manuel Fernández de Córdoba, la llevó a la capilla de San Fernando, trasladando también su altar privilegiado, al tiempo que emprendía una importante renovación de su ornato³⁰. Con este fin entregó varias pinturas, un dosel y dos lámparas de plata

²⁷ Galiano Puy aventura que sería el calvario que después se pondría sobre el retablo mayor, pero consideramos un sinsentido que tan solo siete años más tarde lo sacaran de su capilla para llevarlo a la nueva ubicación. Asimismo se incide en que la Magdalena está recostada, mientras que la del retablo mayor está arrodillada. GALIANO PUY, Rafael. “Desde la vieja catedral gótica: Sebastián de Solís, autor del retablo de la capilla del conde del Villar”, *Semanario la Voz de Jaén*, 52, 7 de mayo de 1999, pág. 2 y Galiano Puy, Rafael. “Vida y obra del escultor Sebastián de Solís. Un artista toledano afincado en Jaén”, *B.I.E.G.*, 187, 2004, págs. 301-302.

²⁸ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 13 de enero de 1719.

²⁹ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 6 de octubre de 1712.

³⁰ A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 27 de julio y 21 de agosto de 1714.

y llevó a cabo una intervención de “refresco” sobre la antigua talla de la Virgen (Fig. 5), que quedaría colocada sobre el cuadro del rey santo³¹.



Fig. 5. *Inmaculada*. Capilla de San Benito, catedral de Jaén. Atribuida a Sebastián de Solís, h. 1600.

Asimismo don Íñigo Manuel tuvo especial preocupación por dotar de un ornato digno a otros espacios del templo, como la maltrecha parroquia de El Sagrario, afectada por el derribo de la catedral vieja y que se había convertido en almacén de muchas de las piezas de aquella³². A pesar de estas medidas, unos años más tarde tuvo que ser remodelada por completo, ésta vez bajo la atenta dirección de otro de los canónigos más preocupados por la promoción de las artes en la

³¹ “[...] renovar la dicha Sagrada imagen por hallarse maltratada con la ynjuria de los tiempos y ponerla en lo alto de dicha capilla, encima del dosel de Sr. San Fernando, haciendo todo el gasto que fuere necesario para que dicha sagrada imagen se colocase con decencia y adorno conveniente y que habiendo sido su intención desde que sirve esta Santa Yglesia promover la mayor solemnidad y culto del misterio de la Purísima Concepción de María SSma. Sra. nuestra en el día que le celebra nra. madre la Iglesia”. Asimismo instituyó la celebración solemne de los maitines del día de la Concepción, que se equiparaban a los de Navidad en cuanto a pompa, la misma que acompañaba a la misa mayor de ese día; para ello entregó unas casas en la calle Abades que compró a doña Beatriz de Biedma y Cerón (A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 12 de octubre de 1714). A su muerte, en 1724, dejó también unos cuadros para la capilla que llama de la Concepción, en realidad de San Fernando, que fueron entregados por su hermano don Fernando Manuel (A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 26 de septiembre de 1724). Con la adquisición de la capilla por parte de Fr. Benito Marín, el lienzo de San Fernando fue trasladado, no así la imagen de la Inmaculada, que se ubicó en el arcosolio lateral izquierdo presidiendo un efectista conjunto barroco. El profesor León Colomaloma atribuyó la talla a Sebastián de Solís: LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “Presencia artística de Granada en la catedral de Jaén. Pintura y escultura”, *Congreso Internacional: La catedral de Jaén en el 350 Aniversario de su consagración*, Jaén, 18-20 de noviembre de 2010.

³² A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 13 de enero de 1719.

catedral, don Ambrosio Francisco de Gámez (1693-1762)³³ que, además, fue comisario de las fiestas de traslación del Sacramento, una vez reabierta, y regaló un Crucificado de su propiedad para ponerlo en el testero³⁴. El éxito de esta empresa condujo al cabildo a que, al tiempo de agradecerle la labor realizada, se le encargara que interviniera sobre otro de los espacios de don Íñigo Manuel, la capilla de San Fernando, que temporalmente había acogido al Sagrario y que necesitaba de una nueva *disposición y adorno*³⁵. También en estos años, y aunque no por intervención directa de Gámez, se remodeló la vecina capilla de San Sebastián, con tal motivo fue encargado un nuevo marco dorado para el lienzo y se desechó el viejo retablo³⁶. En la capilla mayor se iniciaban las obras del tabernáculo para custodiar el Santo Rostro y disponer sobre él la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, intervenciones motivadas tras las donaciones del obispo don Rodrigo Marín (1714-1732)³⁷.

La eficacia de Gámez comenzaba a ser notoria, lo que explica que le fuera encomendada buena parte de las tareas de puesta al día de la nueva catedral ya concluida, así como de la preparación de un programa decorativo que, esta vez, se puso en marcha. Don Ambrosio supervisó aspectos que iban desde la elección del tipo de solería hasta la dotación mobiliar de toda la iglesia: cancelas para las puertas, cierres de ventanas, instalación y coronación de la sillería del coro, etc. Pero entre las necesidades prioritarias, según expuso el propio canónigo, se encontraba el adecentamiento de las capillas. En ese momento fueron derribados los tabiques que las cerraban y se limpiaron y dotaron de aras y cajoneras³⁸.

La finalización de las obras junto con una serie de ingresos, que ayudaron a sanear las cuentas de la Fábrica -entre ellos, las limosnas enviadas por la corona- posibilitaron el desarrollo de una verdadera fiebre decorativa en la catedral³⁹. Detrás de muchas de las acciones emprendidas estuvo la intervención del canónigo Gámez, proclive al barroco más ornamentado que encontró una excelente acogida entre los diferentes prelados y miembros del cabildo, y supuso, además, la

³³Nacido en Castellar, pero baezano de adopción, llegó a la canonjía a través de una coadjutoría a la de don Diego de Cózar, su gran protector. Sobre su importante labor en la configuración de la imagen barroca de la catedral: SERRANO ESTRELLA, Felipe. "La promoción artística en los cabildos catedralicios", *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ularte Vázquez*. Jaén, Universidad de Jaén, 2011, págs. 37-54.

³⁴ Además condujo al viejo templo parroquial otras piezas que habían sido legadas con anterioridad, para conseguir su ennoblecimiento y mayor dignidad. A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 19 de noviembre de 1726 y 2 de enero de 1727.

³⁵ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 2 de enero de 1727.

³⁶ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 18 de septiembre de 1731.

³⁷ En aras de una mayor seguridad y veneración, sobre todo tras el regalo del marco y caja "*respecto de no caber en el estado que hoy tiene su concavidad y disposición y que todo ello se ejecute según y como SS. lo ordenare*". A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 2 y 11 de enero de 1732. La obra fue criticada duramente por Ponz, que la calificó de pastiche barroco que afeaba todo el retablo. PONZ, Antonio. *Viage de España*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1791, Tomo XVI, págs. 180-181.

³⁸ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 13 de noviembre de 1739.

³⁹ Por ejemplo, en enero de 1742 se libraban mil ducados de la limosna hecha por el rey el año anterior, con esta cantidad se continuaba el enlosado de mármol blanco y negro por el que había apostado el canónigo Gámez, en lugar del barro cocido que proponía el cabildo de manera temporal. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 12 de enero de 1742.

presencia en la catedral de obras salidas de las manos de los maestros más importantes del momento⁴⁰.

Uno de los primeros encargos que recibió el citado canónigo fue el de instituir la capilla de la Virgen de los Dolores, materializando la última voluntad del racionero don Juan Romero Utrera⁴¹, que lo había dejado como albacea junto al arcediano de la catedral. La dotación no era tan extensa como lo requería la decoración que se estaba ejecutando en la misma, de ahí que Gámez tuviera que contribuir con capital propio para su terminación, como declaraba en su momento: *consumido todo el caudal para perfeccionarla tuve que suplir bastante porción de mis rentas. Con lo qual quedó cumplido dicho albaceazgo*⁴².

Junto a Gámez, y estrechamente vinculado a él, encontramos al canónigo lectoral don Jerónimo Baltán⁴³ quien, además de fundar una dotación que completaba con siete salves el *Juro* instituido por la reina Isabel la Católica⁴⁴, dispuso la ejecución del amueblamiento de una capilla dedicada a San Jerónimo para la que legó diez mil reales. En su testamento, don Jerónimo ordenó que no sólo se hiciera el retablo sino también la reja y designó al canónigo Ambrosio de Gámez como heredero y albacea de esta empresa⁴⁵. Gámez incrementó la cantidad recibida en 750 reales al vender una colgadura que también había legado Baltán. En octubre de 1748 se concretaba el ornato de esta capilla, que era la inmediata a la de la Virgen de los Dolores. El retablo se dispuso en el lateral izquierdo, aprovechando el arcosolio, y no en el testero⁴⁶. Asimismo, aunque en un primer momento se habla de un lienzo, luego se planteó la disyuntiva de emplear pintura o escultura. Finalmente se apostó por la primera de las artes⁴⁷. Por indicación del propio Baltán, la

⁴⁰ SERRANO ESTRELLA, Felipe. “Las catedrales, focos artísticos del Barroco”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 25, 2012, págs. 83-106.

⁴¹ Fue prebendado de la catedral, protonotario y juez apostólico, provisor y vicario general del obispado.

⁴² Es en su testamento donde la profesora Luz de Ulierte encontró este dato, “*quedó un legado de porción de plata labrada y una librería para con su valor dedicar una capilla a María Santísima de los Dolores y dar una dote a una parienta de el susodicho de nueve mil reales de vellón. El que se pagó de pronto vendida la plata y librería y se dedicó la dicha capilla en la nombrada Santa Yglesia [...]*”. Archivo Histórico Provincial de Jaén (A. H. P. J.), *Protocolos Notariales* (P. N.), Leg. 2044, Simón Calvente “Testamento de don Ambrosio Francisco de Gámez”, cifr. en: DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz. *El retablo...*, op. cit., págs. 322-323.

⁴³ Natural de Málaga, ingresó en la catedral de Jaén en 1715. Había estudiado en Santa Cruz la Real de Granada y desempeñado el oficio de magistral en la Colegial de Baza. CORONAS VIDA, Luis Javier. “Los miembros del cabildo de la catedral de Jaén (1700-1737)”, *Chronica nova*, 15, 1986-1987, págs. 114 y 119.

⁴⁴ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 3 de noviembre de 1744.

⁴⁵ La muerte de don Jerónimo Baltán tuvo lugar el 29 de noviembre de 1747. Dos días más tarde el canónigo Gámez presentaba al cabildo la propuesta. A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 29 de noviembre de 1747 y 1 de diciembre de 1747.

⁴⁶ Este retablo fue sustituido por el neoclásico diseñado por Manuel Martín Rodríguez (1793) que vemos en la actualidad, que sí reutilizó el antiguo lienzo efectuando sobre él una importante ampliación. PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. “Aproximación histórica a la restauración en la catedral de Jaén”, *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, Jaén, Universidad de Jaén, 2011, pág. 177.

⁴⁷ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 19 de octubre de 1748. Años más tarde, don Ambrosio de Gámez expresará en su testamento la satisfacción de haber cumplido con los mandatos del albaceazgo que le habían sido impuestos por el canónigo Baltán.

capilla quedaría ornada con cuatro pinturas y dos floreros legados por él⁴⁸. Al contrario de lo ocurrido en la capilla de los Dolores, sí hubo dinero suficiente para completar la decoración⁴⁹.

Con la llegada de don Francisco del Castillo (1747-1749) a la sede giennense, Gámez es enviado a la catedral de Baeza, por esta razón las tareas de decoración de la capilla pasaron a manos de don José de Nájera, el tesorero del cabildo⁵⁰, y no se terminaron hasta el regreso a Jaén del canónigo de Castellar en 1751, ya con un nuevo prelado, Fr. Benito Marín (1750-1769)⁵¹. Durante su ausencia, el maestro herrero, Alfonso Jiménez de Acuña, hizo la reja de la capilla⁵².

Durante los tres años de estancia de Gámez en Baeza, el citado tesorero y el canónigo don Vicente de Entrena, mayordomo de la Fábrica, continuaron las tareas de amueblamiento de las capillas⁵³. Las acciones de Entrena fueron intensas y dan prueba de su liberalidad con la catedral, especialmente en cuanto a la donación de ornamentos sagrados y ajuar de altar⁵⁴. Asimismo promovió el que se hicieran rejas para cerrar todas las capillas⁵⁵. Aunque su principal acción fue emprender la decoración de la de San Juan Nepomuceno, comprometiéndose a costear la reja y el adorno⁵⁶. Sin embargo, llama la atención que, en la documentación consultada, no se haga mención expresa a la devoción que acogería esta capilla. De hecho, don Ambrosio de Gámez, a su vuelta a Jaén, pidió que se terminaran las capillas que se habían comenzado a decorar, refiriéndose expresamente a las de *Sr. San Jerónimo y de la otra que tiene también retablo [...]*⁵⁷, sin dejar constancia de cuál era su advocación, aunque confirmando que ya contaba con amueblamiento. La primera referencia a su titular la encontramos en 1757, cuando un devoto

⁴⁸ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 20 de diciembre de 1748.

⁴⁹ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 8 de enero de 1748.

⁵⁰ El envío de Gámez a Baeza: A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 27 de noviembre de 1748. En referencia al papel del tesorero “Comisión al Sr. Tesorero sobre el encargo que tenía el Sr. Gámez para el adorno de la capilla y reja que se ha de poner en ella, conforma a la voluntad del Sr. Baltán”. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 20 de diciembre de 1748.

⁵¹ “Sobre un despacho de asignación en nombre de S. Illma. del Gobernador de este Obispado al Sr. Canónigo D. Ambrosio de Gámez a esta Santa Yglesia”. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 30 de junio de 1751.

⁵² Por muerte, sólo hará esta: A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 27 de marzo de 1749.

⁵³ En su expediente de limpieza de sangre aparece como Vicente Matheos Entrena. Natural de Cazorla, estudió en Baeza y en Granada. Sobre la composición del cabildo a principios del Setecientos: CORONAS VIDA, Luis Javier. “Los miembros del cabildo...”, op. cit., pág. 120.

⁵⁴ Además de los bienes destinados a la sacristía, encargó seis pares de candeleros para las nuevas capillas, que se realizaron en metal dorado. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 16 de agosto de 1749. A iniciativa del canónigo don Vicente de Entrena se hicieron dos pilas para el agua bendita A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 22 de abril de 1749.

⁵⁵ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 16 de agosto de 1749. En septiembre del mismo año se encargó al canónigo Santaolalla que llamara a Francisco Javier Bravo, maestro herrero de Guadix. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 2 de septiembre de 1749. En noviembre del año siguiente terminó las rejas y se le nombró *maestro herrero* de la catedral. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 5 de noviembre de 1750.

⁵⁶ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 1 de julio de 1749. Una devoción que estaba en alza, principalmente, por su carácter de patrón de la confesión y que en 1745 había entrado en el cuaderno de rezo del obispado A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 16 de marzo de 1745. En relación con la difusión de esta devoción: SIGÜENZA MARTÍN, Raquel. “La iconografía de San Juan Nepomuceno y su repercusión en España”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 42, 2012, págs. 261-330.

⁵⁷ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 3 de septiembre de 1751.

solicita poner y dotar una lámpara de plata ante San Juan Nepomuceno⁵⁸. La devoción al santo de Bohemia fue creciendo y, unos años después, el canónigo don Diego Moyano dotó una nueva lámpara para esta capilla⁵⁹. Precisamente, fue Moyano quien, en 1770, presentó ante el cabildo la intención de un devoto de *adornar la capilla de Sr. San Juan Nepomuceno desta Santa Yglesia*, obteniendo el beneplácito capitular⁶⁰. Esta sucinta información y las características del retablo conservado (Fig. 6), nos inclinan a pensar que en esa fecha pudo ser sustituida la obra de Entrena por una nueva pieza que apunta elementos neoclasicistas⁶¹.



Fig. 6. *Retablo de San Juan Nepomuceno*. Capilla de San Juan Nepomuceno y de San Sebastián, catedral de Jaén. Anónimo, h. 1770.

Mientras las obras de decoración de las capillas de la nave de la epístola progresaban a buen ritmo, también se hizo frente a la renovación del ornato de las situadas en la cabecera. Esta medida se debió a los canónigos don Diego Valero⁶² y don Toribio Fernández⁶³. El primero se implicó en la capilla de Santiago, la antigua de San Sebastián cuyo lienzo se trasladó a la de San Juan Nepomuceno; y el segundo en la del Niño Jesús. Ambos capitulares solicitaron

⁵⁸ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 17 de junio de 1757.

⁵⁹ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 19 de abril de 1765.

⁶⁰ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 24 de octubre de 1770.

⁶¹ En 1779, por iniciativa particular del deán, don Diego de Escobedo y Serrano, que costeó los gastos, se recibió desde Praga la reliquia de un hueso del santo que se puso sobre el altar de su capilla en una urna dorada embebida en el retablo. A. H. D. J., *Capitular*, 13 de marzo de 1779.

⁶² El 6 de junio de 1752 murió el canónigo Valero, su cuerpo fue depositado en el panteón de canónigos por no estar terminada aún su capilla. Se indicó entonces que, una vez acabada, se trasladara y que se pusiera lápida, algo que antes no se había hecho.

⁶³ Murió el 21 de febrero de 1775. Finalmente fue enterrado en la iglesia de los capuchinos, en la bóveda de los frailes.

enterramiento en ellas⁶⁴. El cabildo accedió a su solicitud, pero determinando que sus cuerpos se enterraran una vez acabadas las obras y que, aunque se pusieran lápidas con inscripciones, de ningún modo se generarían derechos de patronato ni sobre las sepulturas ni sobre las capillas quedando el cabildo los que hoy tienen en su yglesia⁶⁵. Aun así, las tareas de decoración de la capilla de Santiago, que fueron costeadas por don Diego Valero, generaron conflictos con sus herederos, y fue precisa la revisión del memorial dictado por el capitular⁶⁶. Consta que en 1756 ya estaba funcionando con su nueva advocación y que el canónigo don Manuel de Escobar donaba una lámpara de plata, aunque sin dotación dado que en aquellos momentos se hallaba en pleito a causa de su ración⁶⁷.

Don Toribio Fernández Cuenca y Antolínez, también procedente de Castellar como Gámez, no cambió la advocación de su capilla y promovió la nueva decoración con la intención de aumentar esta devoción, entre otras razones, porque él era el gobernador de la cofradía del Dulce Nombre y estaba *resuelto a gastar en esta Santa Yglesia mucha parte de sus caudales para el mayor aumento de su culto* [...]. El antiguo retablo pasó a la capilla de San Benito, devoción presente en la vieja catedral que, a petición del deán, se había trasladado a una de las nuevas capillas, concretamente, a la que más tarde fue de San Miguel⁶⁸. En sustitución de la pieza, Fernández la *estaba adornando con su retablo de mucho valor y primorosa hechura*, lo que suponía *grande mejora que en dicha capilla había hecho*⁶⁹.

⁶⁴ Llama la atención cómo el cabildo accedió a esta empresa, pero ordenó que no hubiera ningún daño en el embaldosado de las capillas. A. H. D. J., *Capitular*, 15 de enero de 1751.

⁶⁵ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 14 de junio de 1752.

⁶⁶ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 7 de noviembre de 1752.

⁶⁷ A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 13 y 17 de febrero de 1756. El retablo quedaba presidido por una talla de Santiago matamoros que no debió de gustar entre los miembros del cabildo. Al menos así se deduce de los juicios vertidos por los capitulares cuando en 1770 un devoto ofreció *una efigie del Santo de cuerpo entero para que se quitase la que había sobre un caballo muy mal formado*, insistiendo en la *disonancia que siempre ha hecho la figura en que está el caballo*. Al mismo tiempo, se aprovechaba para cerrar la ventana que se disponía detrás del retablo *con un adorno de talla ya que le quita la vista al ángel que está en la coronación de él, por entrar la luz por la espalda* [...]. Medida que permitía *darle mayor lucimiento al retablo* [...]. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 5 de abril de 1770.

⁶⁸ En 1752, el deán reconocía el mal estado del retablo de San Benito que estaba junto a los retretes y con una lámpara que, pese a estar dotada, no se cumplía con la dotación. Entonces propuso trasladarlo a otra capilla de las que se encontraban sin amueblar, la que luego fue de San Miguel (A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 3 de agosto de 1752). Por lo que se desprende del acta de donación, el antiguo retablo del Niño Jesús acogió la imagen de San Benito (A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 17 de julio de 1753); aunque cuando Gámez solicitó la capilla al cabildo se le indicó que su titular estaba sobre un dosel.

⁶⁹ *“Declaro que en la Santa Yglesia catedral desta ciudad he adornado la capilla del Dulce Nombre de Jesús colateral al lado del Evangelio a la de Nuestra Señora de la Antigua con un retablo de madera con talla y diferentes efigies y su pedestal de piedra jaspé de colores y la sachristia que le corresponde a dicha capilla poniendo en ella vestuario con cajón de nogal y sus llaves, como también un crucifijo, un espejo y un escaño y embaldosada dicha sachristia/ con jaspes blancos y negros todo a mi costa y expensas en manifestación del afecto que tengo a la Ylustre Cofradía del Dulce Nombre de Jesús sita en dicha Santa Yglesia con lo que he concluido y no tengo ánimo de adelantar otra cosa ni dorar dicho retablo respeto de no haber contraído ni tener obligación alguna para ello pues solo se me concedió licencia por los dichos Ylustrísimos señores deán y cabildo para adornar a mi arbitrio la dicha capilla y así lo declaro para que siempre coste y que en ningún tiempo se pueda pedir por parte de dicho Ylustrísimo cabildo a mi heredero*

Como ya hemos adelantado, en 1751, con el regreso de Gámez a la catedral de Jaén, se retomaron muchos de los trabajos iniciados pero no acabados. Nada más llegar, don Ambrosio propuso al cabildo la conclusión de las tareas de decoración de las capillas ya comenzadas y *asimismo el que se adornasen las demás de esta santa Yglesia respecto de estar ya concluidas las rejas de todas*⁷⁰.

Los efectos de su exhortación no se hicieron esperar y en el mismo año se concluyó la ornamentación de la última de las cuatro capillas de este sector, la primera de los pies, la dedicada a Santo Domingo de Guzmán. Fue el canónigo penitenciario, don Gabriel Ruiz Corchón⁷¹, quien solicitó ante el cabildo emprender su decoración y obtener enterramiento en la misma. Hubo respuesta positiva del cabildo pero lo obligaba a respetar la solería y a no colocar lauda ni letrero, además le recordaba que la obra de decoración se haría “a su arbitrio”, con retablo dorado que, al igual que en las dos anteriores, lo situaron en el nicho lateral de la capilla. Por lo demás, le permitieron que en el enterramiento se pudiera sepultar su hermana, doña Ana Ruiz Corchón, siempre y cuando no existiese ningún derecho de patronato privado y solo se diera el del cabildo⁷².

Sin embargo, la gran empresa de don Ambrosio de Gámez llegó unos años más tarde. Se trataba de la decoración de la capilla de San Miguel, verdadero broche de oro de sus servicios a una catedral que, a su muerte en 1762, mostraba una imagen completamente distinta a la que había encontrado cuando fue asignado a ella por primera vez en 1723. En marzo de 1757, solicitó al cabildo la licencia para adornar una capilla a su costa y poner una lámpara que él mismo dotaría. Una vez concluidas las cuatro capillas del lado de la epístola en la zona nueva, comenzó a hacer lo propio con las fronteras del evangelio, en concreto con la situada frente a la de la Virgen de los Dolores, la primera que había comenzado a decorar⁷³. Esta capilla se había dedicado a San Benito. Don Ambrosio pudo hacer esta elección porque es probable que conociera las intenciones del obispo Fr. Benito Marín de dedicar una de las mejores capillas al santo benedictino. Gámez tenía como principal referente a la capilla de los Dolores (Figs. 7 y 8), que proponía procurar *imitar el*

fideicomisario el que adelante otra cosa alguna en adorno de dicha capilla que así es mi voluntad”. A. H. P. J., P. N., leg. 2131, 17 de febrero de 1775.

⁷⁰ “*Propuesta del Sr. Gámez sobre el adorno de las capillas*”. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 3 de septiembre de 1751.

⁷¹ La *Descripción Histórica del Obispado de Osma* nos dice que era natural de Castilfrío (Soria) y que alcanzó la dignidad de magistral en Jaén. Seguramente sus orígenes castellanos están detrás de su devoción a Santo Domingo de Guzmán. La citada fuente nos habla también de otro paisano suyo, de similares apellidos, don Pedro, que también alcanzó la dignidad de magistral por oposición. Loperráez Corvalán, Juan. *Descripción Histórica del Obispado de Osma*. Tomo 2º. Madrid, Imprenta Real, 1788, pág. 242. Don Pedro Ruiz Corchón murió en Guadix. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 29 de julio de 1786.

⁷² “[...] *pusiere a sus expensas y dorase en la forma más conveniente un retablo en la capilla última que resta adornar en la nave del lado de la epístola, con la pintura y diseño que dicho Sr. hizo presentes y asimismo concederle por una vez un enterramiento a su elección dentro de dicha capilla, sin lauda, ni otro distintivo [...]*”. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 19 de octubre de 1751.

⁷³ En 1785, cuando el canónigo don Francisco de Angulo decida decorar la capilla de la Inmaculada, volverá a hacer referencia al deseo de establecer una correspondencia con la capilla frontera, la de Santa Teresa.

*mismo adorno (si Dios le diese vida para concluirle, o dejase caudal para ello) y hacer y dotar lámpara de plata correspondiente y así lo hizo*⁷⁴.



Fig. 7. *Retablo de la Virgen de los Dolores*. Capilla de la Virgen de los Dolores y del Santo Sepulcro, catedral de Jaén. Anónimo, h. 1745.



Fig. 8. *Retablo de San Miguel*. Capilla de San Miguel, catedral de Jaén. Anónimo, h. 1757.

⁷⁴ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 26 de marzo de 1757. A su muerte la capilla estaba prácticamente terminada, dejando como heredero y fideicomisario al canónigo don José de Ulloa, también muy preocupado por los temas de decoración del templo.

A la par continuaban las labores de “barroquización” de la nave de la epístola. El objetivo era atender a las tres capillas más antiguas, las dispuestas junto al altar mayor, que se encontraban desigualmente decoradas. El racionero don Juan de Linares emprendió la decoración de la de Santa Teresa que, como ya vimos, contaba con la imagen de la santa regalada por don José de Cancelada. Las obras fueron supervisadas directamente por el canónigo don Ambrosio de Gámez⁷⁵. En ella levantó un magnífico retablo (Fig. 9) cuyas trazas se atribuyen a Duque Cornejo que, frente a la costumbre establecida, se dispuso en el testero⁷⁶; asimismo, fundó una memoria que completaba la dotación realizada por don Pedro Sahagún⁷⁷.

“Licencia al Sr. Racionero D. Juan de Linares para que adorne una capilla y Comisión al Sr. Gámez”. “Este día dichos Señores acordaron dar y dieron licencia al Sr. Racionero don Juan de Linares para que adorne la Capilla de Señora Santa Teresa con un retablo que quiere hacer a su costa, dejando colocada la misma Santa en él. Y asimismo dichos Señores dieron comisión al Sr. Canónigo Don Ambrosio de Gámez para que le participe este acuerdo y dé dicho Señor las debidas gracias de parte del Cabildo”⁷⁸.



Fig. 9. *Retablo de Santa Teresa*. Capilla de Santa Teresa, catedral de Jaén. Diseño atribuido a Pedro Duque Cornejo, 1756.

⁷⁵ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 16 de agosto de 1757.

⁷⁶ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 22 de noviembre de 1757.

⁷⁷ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 8 de febrero de 1763. Para ello entregó unas viñas en la Cerradura (Jaén) con las que se dotaba la lámpara en la capilla de la Santa. También dejó importantes donaciones a la catedral. A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 7 de enero y 30 de julio de 1765.

⁷⁸ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 16 de agosto de 1757.

También en 1757 se actuó sobre la capilla de San Fernando, quitando la antigua colgadura al detectarse su mal estado de conservación⁷⁹. Poco tiempo después, en mayo de 1758, el racionero don Fernando del Río pidió que se le entregara la capilla de San Pedro Pascual para dedicarla a San Fernando. Para tal fin, solicitó la pintura de Valdés Leal que fue colocada en este nuevo emplazamiento⁸⁰. De este modo se preparó una de las capillas más amplias y mejor ubicadas de la catedral, de tal manera que el obispo, Fr. Benito Marín, pudo dar cumplimiento a su devoción a San Benito, y desplegó en ella uno de los mejores amueblamientos del templo. El 26 de septiembre de 1758 se decidió desocupar la capilla de San Fernando para entregarla limpia al obispo. No sabemos en qué momento se había acordado exactamente la concesión, pero sí consta que aún estaba el lienzo de su titular, que de inmediato fue trasladado a su nuevo emplazamiento. También fue preciso reubicar el resto de pinturas y la imagen de la Concepción, aunque esta última, a petición del propio Fr. Benito Marín, se quedaría en la nueva capilla de San Benito⁸¹.

El traslado de San Fernando de la capilla que ocupaba desde 1674 y el desplazamiento a San Pedro Pascual de la suya, instituida en 1670, no se pudo hacer de una manera tan precipitada como lo estaban efectuando los capitulares de la segunda mitad del siglo XVIII. La aceptación de las solicitudes del obispo Marín y del racionero don Fernando del Río conllevó graves inconvenientes.

Mientras tanto, las obras de decoración de las capillas de San Teresa y la nueva de San Fernando avanzaban a buen ritmo⁸². El problema estalló cuando, tras dar comisión a don Diego Madolell para que *“reconociera los papeles y acuerdos”*, el cabildo recordó y reconoció que la propiedad de la capilla entregada a don Fernando del Río era del obispo don Fr. Jerónimo Rodríguez de Valderas⁸³. Ya no era posible retroceder y se propuso al racionero su enterramiento en la nave de la epístola, junto a la capilla, pero fuera de la reja, ya que el patronato era del obispo

⁷⁹ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 1 de septiembre de 1757. La colgadura era de hilo de plata que, una vez quemada la tela, se aprovechó para aplicarlo en el adorno de la citada capilla. A.H.D.J., *Capitular*, A. C., 26 de octubre de 1757.

⁸⁰ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 10 de mayo de 1758.

⁸¹ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 26 de septiembre de 1758. Asimismo se sacaba el cuerpo del que fuera arcediano de Úbeda, don Juan Bautista Casela, que estaba en un hueco del altar de la capilla de San Fernando, y fue trasladado junto a su hermano, Domingo Pasano, a las puertas del coro. A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 30 de septiembre de 1758, 10 y 21 de julio de 1759.

⁸² En agosto, el chantre presentaba ante el cabildo una petición de los dos racioneros, en la que solicitaban ayuda para costear las mesas de los altares. El cabildo accedió a la ejecución de las dos aras o pedestales de piedra *que sean uniformes y correspondientes a dichos retablos*, y se realizaron uno en jaspe rojo y el otro en negro, tal y como se conservan. A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 29 de agosto, 1 y 26 de septiembre de 1758. En la primera fecha todavía se hablaba de la capilla de San Pedro Pascual y en la segunda ya es capilla de San Fernando.

⁸³ “[...] *que además estaba sepultado en ella por el patrono della, en lo que hoy puede parecerse algún agravio por haberse colocado en el sitio principal del retablo nuevo que se ha hecho el lienzo grande de Sr. San Fernando y que por otra parte es muy debido que el glorioso Santo tenga por tantos títulos capilla con su propia invocación como siempre la ha tenido y está acordado que la tenga en los autos capitulares de once y catorce de abril del año de 1673*”. A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 10 de julio, 17 de julio y 21 de agosto de 1759.

Rodríguez de Valderas. Don Fernando del Río aceptó⁸⁴. Como aclara el documento que extractamos, el nuevo retablo para el lienzo de San Fernando ya estaba colocado.

Ante esta situación, decidieron trasladar a San Fernando a la capilla de la Virgen del Pópulo “*con el adorno correspondiente cuya capilla destinan y señalan los dichos SS. para el referido santo y que ha de ser de su invocación en obediencia de la citada real orden y por justos motivos que van expuestos*”. Mientras tanto, ante estas circunstancias y para, en cierta medida, resarcir de tal agravio a San Pedro Pascual, acordaron que “*se pinte un lienzo con la efigie del santo por pintor de Sevilla o Madrid que tenga especial habilidad de la misma marca que tiene el de Sr. San Fernando y se coloque en el lugar que éste ocupa, el referido de Sr. San Pedro Pascual, que se ha de hacer para que su capilla siga con el mismo título e invocación que ha tenido del glorioso santo, desde que compró lo material de ella dicho Illmo. Sr. Obispo Valderas y cumplir con la debida obligación de los citados autos capitulares y las justas causas que en ellos se expresan [...]*”⁸⁵.

En vista del traslado de San Fernando, también se le ofrecía al racionero Del Río la posibilidad de enterrarse en la nueva capilla del santo⁸⁶. En cuanto a la de San Pedro Pascual, al parecer no fue viable encargar el cuadro y plantearon hacerle una escultura; este tema se trató con Francisco Calvo y José de Medina⁸⁷. Finalmente, se optó por una pintura, pero se escogió a un pintor de Jaén, José Carazo, y no de Sevilla o Madrid como se pensó al principio.

Sin duda, la muerte de don Ambrosio de Gámez el 5 de febrero de 1762, así como la decisión del obispo Fr. Benito Marín de construir El Sagrario, truncaron lo que podría haber sido una gran catedral barroca⁸⁸. De nuevo en 1785 se emprendió la decoración de una nueva capilla y se encargó de ello el canónigo don Francisco Manuel de Angulo. Se trataba de la antigua de San Francisco, que se dedicó a la Inmaculada Concepción (Fig. 10). El que fuera superintendente de la obra de El Sagrario manifestó su expreso deseo de guardar la simetría con la frontera de Santa Teresa, de ahí el encargo de un retablo que, pese a su mayor contención clasicista, se hizo dorado

⁸⁴ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 21 de agosto de 1759.

⁸⁵ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 2 de octubre de 1759, “Sobre el adorno y retablo de la capilla de San Pedro Pascual y contrato con el Illmo. Sr. D. Fr. Jerónimo Rodríguez de Valderas”.

⁸⁶ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 2 de octubre de 1759. Finalmente se enterró en la nave de la epístola, junto a la capilla de San Pedro Pascual, pero fuera de ella “*que a costa del heredero se abra la sepultura en el referido sitio, formando bóveda correspondiente para la seguridad del embaldosado, que no tenga quebranto y quede uniforme [...]*”. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 14 de octubre de 1768, lo que nuevamente prueba la importancia concedida al enlosado.

⁸⁷ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 5 de septiembre de 1760.

⁸⁸ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 6 de febrero de 1762. Manda enterrarse en la capilla de la Orden Tercera del convento de San Francisco de Jaén. Gámez dejó por heredera a la Fábrica de la catedral, y años después de su muerte, en concreto en 1771 seguían revirtiendo beneficios para ella al recibirse unas partidas procedentes de una capellanía que gozaba en Madrid. A.H.D.J., *Capitular*, AA. CC., 23 de agosto de 1771, 28 de abril, 26 de junio de 1772 y 19 de julio de 1776.

en correspondencia al de Santa Teresa, para que haga simétrica con dicho altar por estar enfrente⁸⁹.



Fig. 10. *Retablo de la Inmaculada*. Capilla de la Inmaculada, catedral de Jaén. Bernardo de Ocaña, 1786.

A partir de ese momento, los retablos barrocos de exquisito dorado serán desplazados por aquellos neoclásicos que imitaban los colores de los mármoles polícromos y las piedras duras. Un gusto que inauguró el retablo de San Eufrasio, costado por el obispo don Agustín Rubín de Ceballos (1780-1793), que supuso la puesta al día de otra de las antiguas capillas, la de la Virgen del Pópulo, enfrentada a la de San Benito y que planteaba un nuevo concepto de la *simetría*⁹⁰. Una vez más, el lienzo de Valdés Leal tuvo que ser trasladado, en esta ocasión a la capilla San Antonio Abad, en cumplimiento de los acuerdos de erigir altar al santo rey. El retablo de San Eufrasio, trazado por el maestro local Manuel López bajo la supervisión de la Academia de San Fernando, fue el modelo para los que se levantaron en las capillas de Santiago y el Niño Jesús. Con ellos se sustituyeron las piezas barrocas construidas a mediados del Setecientos. A instancias de don José Martínez de Mazas, *San Fernando* pasó a la antigua capilla del Niño y esta devoción a la de San Antón⁹¹. El resto de capillas, que permanecían sin decorar, fueron ornadas con los retablos neoclásicos trazados por Manuel Martín Rodríguez en 1793.

⁸⁹ A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 6 de septiembre de 1785.

⁹⁰ A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 25 de agosto de 1786,1 y 6 de octubre de 1789.

⁹¹ *Se planteó construirle un nuevo retablo y “varias piezas de estuco de diferentes colores muy exquisitos fabricado en esta ciudad y otras piecitas en Madrid para que sobre todo, el cabildo se sirva resolver y mandarles lo que tuviese por más conveniente en orden a la aprobación del diseño y elección de la materia de que se hubiese de fabricar el dicho altar de San Fernando [...]”*. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 2 de

marzo de 1790. Al tiempo, solicitaron a Manuel López que adaptara el modelo de retablo de San Eufrasio para la capilla de San Antón aunque finalmente, por recomendación del propio arquitecto, se dispuso en la del Niño Jesús por tener dimensiones similares a la de San Eufrasio. A. H. D. J., *Capitular*, AA. CC., 30 de junio de 1789 y 2 de marzo de 1790. El retablo costado por el canónigo don Toribio Fernández se puso en venta pero “*por más diligencias que han hecho para la venta del retablo [...]*” no se logró el fin, de modo que acordaron darlo en limosna a alguna parroquia pobre dependiente de la catedral “*prefiriendo a las iglesias de Cárcel, Carchelejo, Torrequebradilla y Solera, si lo necesitasen*”. A. H. D. J., *Capitular*, A. C., 1 de septiembre de 1791.

II. PATRIMONIO

EL MECENAZGO ARTÍSTICO DE LOS ARZOBISPOS SEVILLANOS EN SU VILLA DE UMBRETE DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Francisco Amores Martínez, Doctor en Historia del Arte

En el año 1260 el rey Alfonso X concedió la que había sido alquería árabe de Umbrete al arzobispo de Sevilla don Remondo, junto a otros lugares, siendo éste el único lugar de señorío episcopal, junto a la dehesa de Lopaz, que quedó en toda la diócesis tras la concordia con el cabildo de la catedral. Ya entrado el siglo XIV, concretamente en 1313, otro prelado de nombre Fernando Gutiérrez Tello obtendría licencia real para poblar el lugar¹. Desde entonces y hasta la desaparición de los señoríos a comienzos del siglo XIX, la villa de Umbrete estuvo ligada a la Mitra hispalense, aquí mantuvo una casa de recreo y labor que con el tiempo devino en palacio, y la iglesia parroquial fue considerada “capilla” propia de los arzobispos, que a lo largo del tiempo fueron dejando su huella personal en las empresas artísticas que afectaron a ambos edificios y por ende a la propia configuración urbanística de la localidad. En el presente trabajo nos ocuparemos de analizar someramente las intervenciones arquitectónicas directamente patrocinadas por los sucesivos arzobispos de la época barroca, así como los retablos, esculturas, pinturas, piezas de orfebrería y rejería encargadas por ellos a sus artistas de cámara o a los maestros mayores del arzobispado durante la segunda mitad del siglo XVII y todo el XVIII. Fue en esta última centuria cuando Umbrete conoció el momento de mayor esplendor artístico en sus setecientos años de historia, con un conjunto de creaciones que en su mayoría aun hoy podemos disfrutar en un estado razonablemente satisfactorio de conservación, gracias a una acertada labor de restauración emprendida en las últimas décadas por la parroquia y las diversas administraciones públicas.

Ya en la temprana fecha de 1390 fallecía en la casa palacio de Umbrete el arzobispo Pedro Gómez², siendo muy escasas las noticias referentes a la relación de sus sucesores con el pueblo, hasta que a comienzos del siglo XVII el cardenal Fernando Niño de Guevara pasase largas temporadas en la villa, si bien su patrocinio se dejaría sentir especialmente en el cercano santuario de Ntra. Sra. de Loreto³. Tendría que llegar la segunda mitad de la centuria para que otro arzobispo, Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán, tomase una decisión significativa respecto al ornato del templo parroquial, como fue la realización de un nuevo retablo mayor, que costéó

¹ González Jiménez, Manuel. *La repoblación de la zona de Sevilla durante el siglo XIV*. Sevilla 1975. Reedición en 2001, págs. 112-114.

² Ros, Carlos. *Los Arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Sevilla 1986, pág. 76.

³ Amores Martínez, Francisco. “Santuario de Nuestra Señora de Loreto”, en *Espartinas. Historia, arte y religiosidad popular*. Espartinas 2006, pág. 367

personalmente, debido al mal estado que presentaba el antiguo. Con fecha 19 de noviembre de 1676 se firmó el contrato de la obra entre el gobernador de la villa de Umbrete, el presbítero Andrés de Contreras, en nombre del prelado, y los artistas Bernardo Simón de Pineda (1638-1702), como maestro ensamblador de retablos, y Lorenzo Dávalos como maestro pintor y dorador, que se comprometieron a tallar el retablo en madera de pino de flandes, así como a dorarlo y estofarlo por un precio total de quince mil reales, fijándose un plazo de un año para su terminación y colocación en su lugar⁴. La obra se estructuraba en cuatro cuerpos y tres calles separadas por columnas salomónicas. En el primer cuerpo de la calle central se situaba el sagrario, en el segundo una hornacina con la imagen de la Virgen de Consolación, y en el tercero se hallaba un tabernáculo para la exposición del Santísimo Sacramento, que contaba con puerta trasera a la que se accedía por la sacristía, y finalmente en el último cuerpo o ático una hornacina que albergaba la imagen de un Crucificado. Tanto la escultura mariana como la del Santo Cristo eran las mismas que figuraban en el primitivo retablo, si bien los artífices se obligaban a encarnar esta última imagen y a tallar para ella una nueva cruz. Por su parte, en las calles laterales se podían admirar cuatro pinturas (dos en cada una de ellas) que se encomendaron al artista Matías de Arteaga (1633-1703), según se dice en la escritura notarial, las cuales cabe suponer que representarían temas alusivos a la vida de la Virgen María. Finalmente, en un lugar preeminente del retablo se colocaron, talladas en medio relieve, las armas del arzobispo Spínola, mecenas de la obra. Por su parte, Lorenzo Dávalos especifica también en la escritura de obligación que los relieves habrían de ser dorados al óleo y “los fondos coloridos de caoba”. Este retablo, que fue desmantelado cincuenta años más tarde, antes de ser derribada la iglesia, debió ser una destacada muestra del quehacer de Bernardo Simón de Pineda, el artífice más importante en su género de la Sevilla del pleno barroco, que labró obras tan significativas como el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad pocos años antes que el de Umbrete, por lo que puede afirmarse que el arzobispo Spínola llevó a cabo una elección muy acertada. No hay que descartar que parte de este retablo se reutilizase en algún otro templo de la diócesis. Por su parte, igualmente debieron ser de gran interés las cuatro pinturas que realizó Matías de Arteaga, cuyo paradero tampoco conocemos, aunque es muy probable que al menos alguna de ellas fuese colocada posteriormente en la iglesia nueva. Finalmente hay que señalar que la imagen del Crucificado que se colocó en el ático del retablo, de la que se afirma que era más antigua, tampoco la hemos podido identificar con certeza entre las obras de arte que se conservan actualmente, si bien podemos especular con que pudiera corresponderse con una que se halla hoy en el despacho de la casa parroquial, la cual por sus características estilísticas parece datar del siglo XVII y por su tamaño encajaría muy bien en la ubicación que se le dio en 1677. De lo que no cabe ninguna duda es de que la imagen de la Virgen que presidió aquel retablo

⁴ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Protocolos Notariales. Oficio 10 (1676), I, folios 1100-1101. El documento aparece citado muy sucintamente por Kinkead, Duncan T. en su obra *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699. Documentos*. Bloomington, Indiana (USA) 2006, pág. 27.

es la misma que lo hace hoy en el del altar mayor de la iglesia parroquial, pues se trata de una valiosa talla que puede datarse en las primeras décadas del mencionado siglo XVII.

Con la llegada a la sede arzobispal de Sevilla de Luis Salcedo y Azcona, que rigió la diócesis entre 1722 y 1741, se llevó a cabo en Umbrete una remodelación urbanística de gran calado, ya que bajo su directo patrocinio se edificó un nuevo templo parroquial, que el prelado decidió situar junto al antiguo palacio o casa de la Mitra que amplió y reformó, conectando más tarde ambos edificios mediante un gran arco, constituyéndose así un conjunto monumental que algunos han dado en denominar “el Castelgandolfo andaluz”. Su antecesor, Felipe Gil de Taboada, había donado en 1721 una media luna de plata a la imagen de la Virgen del Rosario, excelente pieza que aun hoy se conserva. Pero volviendo a Salcedo, el gran mecenas de la historia de esta villa, hay que decir que las obras de la nueva iglesia comenzaron el 27 de mayo del año 1725, tal como se puede leer en una lápida conmemorativa situada en el lado norte de la torre de campanas, y se concluyó en abril de 1733, aunque no sería consagrada hasta dos años más tarde. Durante los primeros años dichas obras debieron transcurrir con mucha lentitud, por lo que en 1730 el maestro mayor diocesano Diego Antonio Díaz (1675-1748) tuvo que hacerse cargo personalmente de las mismas. La iglesia, construida toda ella en ladrillo limpio, constituye por su majestuosidad uno de los mejores ejemplos de la arquitectura sevillana del siglo XVIII. Díaz realizó un primer proyecto para su construcción, que es el que aparece en un retrato del arzobispo Salcedo, realizado por el pintor Domingo Martínez, que se conserva en el palacio arzobispal de Sevilla⁵. De haberse llevado a cabo el primer proyecto, la fachada principal de la iglesia presentaría un aspecto similar al de la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, con portada central y dos torres laterales simétricas, siguiendo el esquema que iniciara Borromini en la iglesia romana de Sana Inés.

La planta de la iglesia de Umbrete es rectangular, de las llamadas “de salón”, con unas dimensiones de 36 metros de largo por 16,7 de ancho, y cuyo perfil sólo se altera por la presencia a sus pies, en el ángulo noroeste, del saliente correspondiente a la torre campanario. Sigue el modelo creado por Vignola en la iglesia jesuítica del Gesú de Roma en el siglo XVI, y constituye al mismo tiempo, según Antonio Sancho Corbacho, una interpretación del templo sevillano del Sagrario, del siglo XVII⁶, teniendo su antecedente más inmediato en la capilla de Jesús Nazareno, obra esta última del mismo arquitecto Diego Antonio Díaz. Se trata por tanto de una sola nave a la que se añaden cuatro capillas hornacinas en cada lado, las cuales soportan sendas tribunas superiores, del mismo tipo que las otras dos existentes a ambos lados del presbiterio, que constituyen una de las más logradas aportaciones del arquitecto. La nave se cubre con bóveda de

⁵ Morales Martínez, Alfredo. “Tres retratos del Arzobispo Don Luis de Salcedo y Azcona por Domingo Martínez”, En *Archivo Hispalense*, tomo 62, nº 191, Sevilla 1979, págs. 159-166.

⁶ Sancho Corbacho, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid 1952, pág. 155.

cañón con lunetos, cuyos tramos están separados por dobles arcos fajones cajeados, que arrancan de una cornisa decorada con dentellones, donde rematan los pilares, sobre los cuales, en los laterales, se disponen a modo de sobria ornamentación pilastras jónicas cajeadas, con pequeñas rosetas o florones como única decoración bajo los capiteles. El crucero es muy amplio, cubierto en el centro por una gran cúpula sobre pechinas de gran radio y con linterna, decorada interiormente por fajas pareadas y unos “ojos de buey” que otorgan luminosidad al interior del templo. Al exterior, la cúpula se levanta sobre un alto banco de planta cuadrada, y su decoración consiste en azulejos de color azul cobalto que alternan con fajas enfoscadas en color claro, y el resto en ladrillo visto. Volviendo al interior, hay que decir que tras el presbiterio se sitúa la sacristía, y en cuanto al testero principal, Sancho Corbacho hace notar la originalidad del camarín de la Virgen de Consolación, que coincide con la caja central del retablo mayor, elemento que, según este investigador, introdujo Díaz por primera vez en esta obra.

Uno de los mayores aciertos de esta construcción es la composición de la fachada, donde el maestro mayor ha sabido distribuir con armonía y equilibrado reparto de volúmenes las tres partes que la componen, es decir, el campanario, la portada central y la torre del reloj. La portada propiamente dicha constituye un desarrollo a gran escala de la que el mismo arquitecto había realizado con anterioridad para el convento sevillano de Santa Rosalía⁷, concibiéndola aquí en base a un elevado arco de medio punto flanqueado por pilastras cajeadas y acasetonadas, que se abocinan hacia el interior, las cuales alternan las sencillas líneas rectas con óvalos con elementos decorativos. Las pilastras sostienen un arco que, a modo de coronamiento de un retablo, cobija la hornacina central, guarnecida ésta por molduras mixtilíneas que se abren en el centro dejando paso a dos columnas sobre altos pedestales, flanqueando la hornacina que cobija a la imagen en terracota de la Virgen con el Niño. Esta composición tan original está considerada como una de las mejores creaciones de Diego Antonio Díaz. De lo que no cabe duda, es de que se trata de la obra más personal de este arquitecto y la de mayor envergadura en que se utiliza el ladrillo limpio en grandes proporciones. Al lado derecho de la portada, en el ángulo noroccidental de la iglesia, se levanta la torre campanario, cuya obra fue concertada por el arquitecto en 1733, y se caracteriza por su gran esbeltez, que hace de contrapeso visual a la cúpula. En su caña de ladrillos vistos se abren seis balcones y una ventana decoradas con guarniciones de ladrillo, cada una de ellas con un diseño diferente, que son, junto a la portada, la mayor muestra de la gran creatividad de Díaz. El cuerpo de campanas arranca de una ancha imposta de piedra y se adorna en sus cuatro lados con columnas acanaladas y pilastras, estando sus fustes decorados con azulejos y verdugillos azules. Al lado izquierdo de la fachada se levanta, en este caso sin sobresalir de la planta del edificio, la otra torre, de menor altura, que se conoce como torre del Reloj, por el de sol que figura en su frente. Es de menor altura que la del campanario, pudiendo afirmarse que su singular diseño

⁷ Lázaro Muñoz, María del Prado. *El arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz*. Sevilla 1988, pág. 21.

supone un paso adelante en el barroquismo de los modelos creados por el arquitecto Leonardo de Figueroa. Las fachadas laterales han sido concebidas como un trasunto de la estructura interior, en base a dos cuerpos que alternan pilastras simples con otras pareadas, las cuales sostienen una cornisa recta con dentellones, y que al igual que en la fachada principal, se eleva en el centro conformando un gran arco de medio punto con un pronunciado saliente, que cobija la ventana rectangular que en cada lado sirve para iluminar el crucero. La iglesia estuvo totalmente exenta durante casi un siglo desde su conclusión, pero la callejuela que se formó en el lado sur fue cerrada en 1827 por orden del cardenal Francisco Javier Cienfuegos, hasta que a finales del siglo XX se volvió a abrir de nuevo.

Entre 1733 y 1735 se adornó el templo con tres grandes retablos, el mayor y los colaterales del presbiterio, añadiéndose el púlpito y otros dos retablos menores entre 1735 y 1740, y completándose las dos capillas de los pies con sendos altares pictóricos. En el mencionado cuadro que retrata al arzobispo Salcedo, pintado por Domingo Martínez hacia 1732 y conservado en el palacio arzobispal de Sevilla, puede verse un dibujo que contiene uno de los diseños que el escultor Pedro Duque Cornejo y Roldán realizó para el retablo mayor de la iglesia de Umbrete. Sin embargo, el retablo no llegó a ser realizado por Duque, quien lo diseñó, sino por su discípulo Felipe Fernández del Castillo, quien lo contrató el 7 de enero de 1733 con un presupuesto de sesenta y seis mil reales⁸. Se trata sin duda de una de las mayores obras retablísticas del barroco sevillano, de proporciones monumentales. Consta de un solo cuerpo, que se asienta sobre un banco de mármol de formas bulbosas realizado por Juan Gómez, rematándose el retablo con ático semicircular que se adapta a la bóveda del presbiterio. El cuerpo del retablo está articulado en tres calles separadas por cuatro grandes columnas seudocorintias que arrancan de cuatro repisones y cuyos fustes se revisten profusamente de medallones, colgantes, serafines, palmetas y motivos geométricos. En los laterales las tres calles se amplían en sentido sesgado para dar cabida a dos puertas que a su vez dan acceso al manifestador y al camarín de la Virgen. La calle central, de verticalidad muy acusada, está ocupada en primer lugar por el Sagrario, flanqueado por dos pequeñas esculturas de San Joaquín y Santa Ana, el manifestador y el templete que alberga la imagen de la Virgen de Consolación. Este templete está sostenido por dos angelitos-atlantes y coronado por una pequeña escultura del arcángel San Miguel. Sobre él aparece un gran pinjante de perfil mixtilíneo que presenta en el centro el blasón con las armas del arzobispo Salcedo pintadas al óleo. Las calles laterales son aun más estrechas que la central. En ellas se sitúan en primer lugar las monumentales esculturas de San Pedro y San Pablo, y sobre las mismas dos medallones alargados con los relieves de la Natividad de la Virgen y la de Jesucristo, respectivamente, enmarcados ambos por dos columnas salomónicas que, según René Taylor,

⁸ Sancho Corbacho, Heliodoro. *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*. En Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Sevilla 1934, tomo VII, págs. 72-76.

podrían estar inspiradas en la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses⁹. Por encima de estos medallones hay dos anagramas y trozos de cornisa curva sobre los que descansan otras dos imágenes de bulto redondo que representan a los arcángeles San Gabriel y San Rafael. Por su parte, las cuatro grandes columnas que articulan el retablo están a su vez coronadas por unas grandes volutas que se enrollan en espiral, y sobre las que se sientan dos parejas de ángeles que señalan con sus brazos otros dos medallones, ubicados en los laterales del ático, y que representan en altorrelieve las escenas de los Desposorios de la Virgen con San José y de la Visitación a Santa Isabel. Por último, en el centro de esta parte superior o ático figura otro gran altorrelieve con la escena de la Asunción de la Virgen. Coronan el retablo trozos de cornisa curva, volutas y un gran cortinaje sostenido por once pequeñas figuras de ángeles, el cual cae hasta casi la base de las columnas.

En cuanto a la significación artística de este magnífico retablo, René Taylor destaca en él como importantes hallazgos los volados repisones de las columnas, los estípites alargados del Sagrario-manifestador y la innovadora solución del templete o camarín central, pero le achaca como menos afortunada la distribución excesivamente estrecha y vertical de las tres calles, que aparecen un tanto ahogadas por los elementos tectónicos. Por su parte, el profesor Hernández Díaz hizo notar la influencia de Jerónimo Balbás y de su retablo para la catedral de México en este diseño de Duque Cornejo, recordando el trabajo conjunto que ambos artistas desarrollaron en el desaparecido retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Sevilla¹⁰. Respecto a la imaginería del retablo, la Virgen titular es de cronología anterior (primer tercio del siglo XVII), y del resto de las imágenes sobresalen las dos de mayor tamaño de San Pedro y San Pablo, de rostros muy realistas y ampulosos ropajes, que por su gran calidad se atribuyen con fundamento a la propia mano de Pedro Duque Cornejo. Aunque el resto de las esculturas se vienen considerando obras anónimas salidas de su taller, pensamos que la calidad superior de las de los padres de la Virgen y los Arcángeles permiten atribuirles asimismo al propio Duque, mientras que las de los cuatro ángeles del ático y los cinco altorrelieves con escenas de la vida de la Virgen, aun siguiendo modelos del citado artista, parecen efectivamente realizaciones de alguno de sus oficiales o discípulos. De gran calidad son asimismo los dos ángeles lampareros, que pueden atribuirse al maestro.

A la vista del magnífico resultado alcanzado en la talla del retablo mayor, el arzobispo Salcedo confió en el mismo artista para realizar los dos colaterales que debían adornar el crucero del templo. Nos referimos a Felipe Fernández del Castillo, quien junto a Cayetano de Acosta es considerado el discípulo más aventajado de Duque Cornejo, y a cuya mano se deben otras importantes obras como el retablo de la capilla sacramental de Santa Catalina de Sevilla o los

⁹ Taylor, René. *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo*. Madrid 1983, pág. 48.

¹⁰ Hernández Díaz, José. *Pedro Duque Cornejo*. Sevilla 1983, págs. 68-69.

desaparecidos de la actual parroquia hispalense de Santa Cruz y de la de Aznalcázar. Estos nuevos retablos de Umbrete son de considerable tamaño, hasta el punto que podrían perfectamente ocupar la capilla mayor de cualquiera de los principales templos de la diócesis. Fueron concertados mediante escritura pública otorgada el día 22 de mayo de 1734, con un coste total de treinta y dos mil reales y un plazo de ejecución de dieciocho meses¹¹. El retablo del lado del evangelio, llamado del Sagrario por hacer las funciones de comulgatorio, o de la Crucifixión por su iconografía principal, es el más interesante. Se articula en torno a un gran cuerpo central sobre banco en el centro del cual se halla el Sagrario, y un gran ático coronado por una pronunciada palmeta. Este cuerpo central consta de una sola calle flanqueada por dos columnas de orden seudocorintio, profusamente decoradas con colgaduras, medallones y motivos vegetales. Estos singulares soportes abren paso en el centro a un gran dosel de perfil mixtilíneo que se adentra ya en el ático, y que se apoya sobre dos ángeles tenantes sobre grandes modillones en forma de volutas enrolladas. El dosel sirve de marco a un grupo escultórico del Calvario, tras el cual aparece un fondo paisajista en bajorrelieve. Distribuidas sobre repisas a lo ancho de este gran y único cuerpo se hallan otras cuatro esculturas de mediano tamaño que representan a los santos protectores del arzobispo Salcedo, a los cuales don Luis alude en su testamento. Nos referimos a San Carlos Borromeo, San Francisco de Sales, Santo Tomás de Villanueva y San Luis Obispo, ataviados cada uno de ellos con sus atributos iconográficos tradicionales. El cuerpo superior o ático se compone de un medallón central, con la figura en altorrelieve de un ángel que sostiene el paño de la Verónica con la Santa Faz, y a sus lados dos grandes figuras angélicas que lo señalan con el dedo, sedentes sobre dos grandes volutas en espiral, que remiten inmediatamente a las existentes en el retablo mayor. Como aquél, este retablo se corona con trozos de cornisa curva y un rico cortinaje sostenido por angelitos. El remate superior constituye como se ha dicho una gran palmeta decorada ya con gusto casi rococó, con anagrama pasionista en su centro y de la que sobresalen dos rayos. La influencia de la obra de Duque Cornejo en la composición de este retablo es manifiesta, no descartándose que la traza sea suya¹², especialmente en el acentuamiento de las líneas verticales, el empleo de columnas en vez de estípites, el uso del dosel con colgaduras y la palmeta del remate. Por su parte, las imágenes principales, como las dos más pequeñas de santos que flanquean el sagrario, se atribuyen con fundamento al taller de Duque Cornejo¹³.

De similar diseño es el retablo que en el crucero ocupa el lado de la epístola, que se diferencia del anterior casi exclusivamente en su iconografía. Efectivamente, acoge en su hornacina central la imagen de candelero de la Virgen del Rosario, obra anterior al retablo,

¹¹ Sancho Corbacho, Heliodoro. Op. cit. págs. 74-76.

¹² Halcón, Fátima; Herrera, Francisco y Recio, Álvaro. *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla 2009, pág. 320.

¹³ Roda Peña, José. "A propósito de los Crucificados de Pedro Duque Cornejo: dos nuevas versiones en Umbrete y Chucena", en *Laboratorio de arte*, nº 19 (2006), págs. 220-221.

mientras que sobre repisas se sitúan cuatro esculturas que representan a otros tantos santos y santas predilectos de Luis de Salcedo: Santa Catalina, Santa Inés, Santa Teresa de Jesús y San Pedro de Alcántara. El relieve central del ático presenta una imagen de San José, de reminiscencias roldanescas. Sin salir del crucero, señalaremos que en las pechinas de la cúpula aparecen cuatro pinturas realizadas al fresco que representan a otros tantos santos obispos relacionados con la sede hispalense, los cuales aparecen en una suerte de gloria bajo arquitecturas fingidas, con sus atributos iconográficos y un rótulo en la parte inferior que los identifica. En el mismo ámbito, por encima de la cornisa que lo recorre en su parte superior, se encuentran en sus cuatro esquinas, colocadas en otras tantas hornacinas, sendas esculturas en madera que representan a San Luis Beltrán, San Luis Rey de Francia, San Luis Gonzaga y San Luis de Tolosa, todas ellas de autor anónimo, aunque debidas con toda seguridad al taller de Duque Cornejo. La presencia de estos cuatro santos de nombre Luis se explica por el patrocinio del arzobispo Salcedo, quien intervino como vemos de forma determinante y minuciosa en la configuración del programa iconográfico del templo.

Entre 1735 y 1741 hay que datar los retablos que presiden las capillas de la Inmaculada y de San José, que aunque no están documentados, se atribuyen igualmente a Fernández del Castillo¹⁴. Se componen de un solo cuerpo, con basamento muy moldurado, y un ático de perfil semicircular. Enmarcan la única calle dos columnas del mismo tipo que la de los retablos mayores ya descritos, aunque de decoración más sobria. A ambos lados se hallan sobre peanas dos esculturas de mediano tamaño que en el de la Inmaculada representan a San Gregorio Magno y a San Antonio de Padua y en el de San José a dos santos obispos. En el ático del primero aparece un medallón con un altorrelieve de la Anunciación de la Virgen, cuyo marco se prolonga hasta el remate en forma de cornisa ligeramente curva. Invade todo el retablo una profusa decoración vegetal y floral de delicada talla y otros motivos aislados como cabezas de ángeles, volutas y una venera en el ático. En el retablo opuesto, la iconografía del ático es la de los Desposorios de la Virgen con San José. El 26 de junio de 1750 el maestro dorador de Sevilla Francisco Ignacio Romero se comprometió a dorar y pintar estos retablos con el canónigo Miguel Antonio Carrillo, albacea testamentario del arzobispo Luis de Salcedo, quien había dispuesto antes de fallecer que con cargo a sus bienes se dorasen todos los retablos de la iglesia, así como el púlpito y los marcos de las principales pinturas¹⁵.

Para las capillas de los pies del templo el arzobispo Salcedo encargó dos magníficos retablos pictóricos de más de tres metros de altura, cuyos lienzos se atribuyen a Domingo

¹⁴ Herrera García, Francisco J. *El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla 2001, pág. 540.

¹⁵ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Colecciones. Fondo Celomar. Legajo 23.837, pieza 2. Oficio 19. Escribano Pedro Leal. Debemos la localización de este documento a la gentileza de nuestro colega Juan Antonio Silva Fernández.

Martínez (1688-1749) y se consideran realizados entre 1733 y 1735¹⁶. El de la capilla bautismal representa a San Juan Bautista, y en el mismo el artista ha optado por representar al santo precursor en solitario, mientras que la figura del Redentor se deja ver en la alegórica aparición del cordero, sobre el que San Juan verte con una concha el agua que sale de una roca. Se trata de una composición muy compleja y elaborada¹⁷, cuyo centro lo ocupa el santo, apoyado con su rodilla derecha en una piedra y enarbolando una cruz con una filacteria en la que puede leerse la frase bíblica “Ecce Agnus Dei”, ataviado con piel de camello y manto rojo, todo ello ante un fondo de paisaje. Por su parte, la zona superior no carece tampoco de carácter simbólico, al contrario, el pintor ha situado allí, en un rompimiento de gloria, a un grupo de ángeles que portan diversos objetos litúrgicos relacionados con la celebración del sacramento del bautismo. Enrique Valdivieso considera que nos encontramos ante una obra excepcional que figura entre lo mejor del catálogo de Domingo Martínez, de la que pondera especialmente la calidad de su dibujo, la perfección en el tratamiento anatómico de la figura del Bautista y la notable belleza de la misma, así como el logrado contraste lumínico y la complejidad compositiva. Respecto a la pintura de Santa Bárbara, situada en la capilla frontera a la bautismal, fue Ceán Bermúdez quien primero la atribuyó a Martínez en su *Diccionario* publicado el año 1800. Representa a la santa sedente, sosteniendo en sus manos la palma del martirio y la espada con la que fue decapitada, en medio de un paisaje en el que destaca una torre, recuerdo de aquella en la que estuvo prisionera. Grupos de ángeles en movidas posturas ocupan los cuatro ángulos de la composición, portando símbolos del martirio, mientras que los de la parte superior sostienen coronas que simbolizan su glorificación. La imagen de Santa Bárbara emerge en el centro en medio de un interesante juego de luces, majestuosa y elegante, representada por el artista al modo de una mujer aristócrata de su época, vestida con ricos ropajes, denotando la influencia de la pintura francesa que se hizo conocer en Sevilla con los artistas que acompañaron a Felipe V entre 1729 y 1733. Por otra parte, el grupo de ángeles de la zona inferior izquierda constituye una de las mejores creaciones de Martínez. El marco de ambos cuadros es contemporáneo de los mismos y su dorado se debe a Francisco Romero. Finalmente, no puede dejar de mencionarse una excelente pintura de la Virgen de la Antigua que se conserva en la misma iglesia, adjudicable asimismo al pintor predilecto del arzobispo, cuya presencia obedece a la gran devoción que don Luis sentía por esta imagen mariana, en cuya capilla catedralicia está enterrado.

El arzobispo Luis de Salcedo, después de haberse concluido las obras de la nueva iglesia parroquial junto a las “casas principales” que poseía en la villa, emprendió una profunda reforma

¹⁶ Valdivieso González, Enrique. Catálogo de la exposición *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*. Sevilla 2004, págs. 190-193.

¹⁷ Martínez Amores, Juan Carlos. “Domingo Martínez en Umbrete. Una contribución al estudio de sus fuentes grabadas”. En *Actas de las VII Jornadas de historia sobre la provincia de Sevilla. El Aljarafe Barroco*. Sevilla 2010, págs. 374-391.

y ampliación de dichas casas, que a partir de entonces podrían considerarse propiamente “palacio”. Con fecha 26 de agosto de 1735, el arquitecto Diego Antonio Díaz, maestro mayor del arzobispado, contrataba esa obra, que comprendía “los cuartos bajos y altos que se han de hacer a la parte del jardín con fachada a la calle; la portada y el portal; el granero alto y bajo por donde ha de continuar la fachada; la escalera para el uso del granero alto; el cuarto de cocheras, que ha de ser doblado; la escalera principal, con la pared que cae al patio, que también se ha de sacar de cimientos”¹⁸. Dos años antes había mandado edificar un gran arco que comunica aun hoy el palacio y la iglesia¹⁹, singular construcción que hasta mediados del siglo XX tuvo en su parte superior una galería hoy desaparecida. El prelado tuvo tiempo de disfrutar de las nuevas estancias durante sus últimos años de vida, permaneciendo representada su efigie, orgullosa de la labor desarrollada, en un cuadro de medio punto atribuido a Domingo Martínez que preside la sacristía del templo parroquial.

En 1749, siendo titular de la sede hispalense el cardenal infante Luis de Borbón, ausente siempre de Sevilla, sería designado coadministrador de su arzobispado Francisco de Solís Folch de Cardona, con el título de arzobispo de Trajanópolis, permaneciendo en la ciudad hasta 1752, en que fue preconizado obispo de Córdoba. Pues bien, durante esos tres años don Francisco pasó largas temporadas en Umbrete, donde encontraba el solaz que le recordaba su infancia en los palacios de la corte madrileña, y una vez que fue designado arzobispo de Sevilla en 1756, siguió frecuentando el palacio umbreteño. En 1756, Francisco de Solís sería creado cardenal, con el título de Los Doce Apóstoles, por el papa Benedicto XIV, culminando así una brillante carrera que le situó en los primeros lugares del estamento eclesiástico español, por expreso deseo de los monarcas. No carecía por tanto Francisco de Solís de recursos económicos, ni formación, ni gusto por el lujo y la vida descansada, cuando tuvo la idea de enriquecer su palacio de Umbrete con unos jardines, si no muy extensos, sí de una considerable belleza, y de tipología única hasta ese momento en estas tierras. Nada debe extrañarnos que el cardenal Solís mandase diseñar y construir estos jardines en su segunda residencia, pues a pocos eclesiásticos puede aplicarse tan bien el título de “Príncipe de la Iglesia”, ya que toda su vida estuvo marcada por una estrechísima vinculación con la realeza hispana, que le hizo prácticamente imitar la forma de vida cortesana en casi todos sus aspectos. Podemos afirmar que el primer jardín privado que se construyó en el sur de España, del tipo que podemos llamar “artístico” o “clásico”, para distinguirlo de otros modelos considerados “paisajistas”, fue el que existió en el palacio arzobispal de Umbrete. El analista decimonónico José Velázquez y Sánchez, que alcanzó a verlos en su integridad, los calificó como “bellísimos”, opinión que confirman autores posteriores de la talla de Antonio Sancho Corbacho, quien escribió, a la vista de los restos escultóricos que pudo contemplar en

¹⁸ Sancho Corbacho, Antonio. *Arquitectura barroca...*, op. cit., Madrid 1952, pág. 159.

¹⁹ Mendioroz Lacambra, Ana. “Noticias de arquitectura (1721-1740)”, en *Fuentes para la historia del arte andaluz*, vol. 6, Sevilla 1993, págs. 36-37.

Sevilla a mediados del siglo XX, que “el conjunto de fuentes y estatuas es de lo más bello que se conserva en Sevilla y muestra excelente de la decoración de un jardín palaciego; son tan poco frecuentes las de este carácter en la región, que pude considerarse como único modelo”. Y por Antonio Bonet Correa, quien piensa, refiriéndose a los jardines privados, que los de Umbrete, en los que encontramos juntos “los ecos del barroco romano, el legado de la antigüedad y la gracia mundana del rococó”, sólo pueden compararse en Andalucía a los que en 1771 se construyeron en la finca el retiro del barrio malagueño de Churriana²⁰. Para el mejor conocimiento de los jardines de Umbrete contamos con dos inventarios de los años 1782 y 1816 que los describen en su primitivo estado²¹.

El espacio ocupado por los jardines, cuyo sencillo diseño cabe atribuir al arquitecto Ambrosio de Figueroa (1700-1775), quien trabajó para el cardenal Solís al menos desde 1758²², se situaba al norte de la edificación palaciega; el jardín propiamente dicho era un espacio de considerable amplitud, pues aparecía cerrado por treinta y dos lienzos de rejas de hierro pintadas de verde, al que se accedía a través de una portada del mismo material. En su centro se hallaba una fuente de mármol, y a su alrededor simétricamente dispuestos entre árboles y plantas se erguían treinta y seis pedestales de piedra sobre los cuales figuraban veinticuatro esculturas de mármol, doce de tamaño natural y otras tantas más pequeñas, que representaban a dioses de la mitología griega y romana, completándose la decoración escultórica con treinta y tres bustos igualmente de mármol, diez de los cuales se hallaban colocados sobre los pedestales y el resto sobre un frontispicio de ladrillo. En el inventario del año 1816 se menciona la existencia de cuarenta y tres esculturas de mármol, entre estatuas y bustos, por lo que en esa fecha habían desaparecido ya catorce. En ese mismo espacio central se hallaba una alberca para el riego, rodeada de un pretil sobre el que se situaban siete jarrones blancos de cerámica, y a su lado se disponía una noria cuya gran cubierta aun subsiste hoy. Se trata de una interesante construcción de ladrillo enfoscado y encalado, de planta octogonal, levantada sobre una alta base a la que se accede por tres escalones, formando sus anchos pilares ocho arcos cerrados por rejas en su mitad inferior, siendo la parte más notable la cubierta en forma de chapitel con tejas, coronada por una sencilla cruz patriarcal de hierro, y que en su interior ha tenido hasta hace pocos años un magnífico artesonado lúneo de la mejor tradición mudéjar. Respecto a la fecha en que pudieron construirse estos jardines, pensamos que tuvo que ser entre 1757, cuando don Francisco se instaló en Sevilla tras ser nombrado arzobispo de su diócesis, y 1762, fecha en que un incendio destruyó la mayor parte del edificio, que no se reconstruiría hasta treinta años más tarde. La llegada del siglo XIX supuso el

²⁰ Velázquez y Sánchez, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla, 1872, pág. 647. Sancho Corbacho, Antonio, op. cit., págs. 338-39. Bonet Correa, Antonio. *Andalucía barroca*. Barcelona, 1978, pág. 298.

²¹ Amores Martínez, Francisco. “Los antiguos jardines del palacio arzobispal de Umbrete”, en *Laboratorio de arte*, Universidad de Sevilla, nº 17, 2004, págs. 327-341.

²² Arenillas, Juan Antonio. *Ambrosio de Figueroa*. Sevilla, 1993, pág. 40.

desmantelamiento de la decoración escultórica de los primitivos jardines y la pérdida por tanto de su original personalidad. Y es que en 1844, con la anuencia del ayuntamiento de la villa, se trajo a la capital hispalense el conjunto que formaban la fuente y las esculturas de la residencia arzobispal de Umbrete, para ser colocadas en el nuevo paseo que se construyó junto al desamortizado convento de la Merced, según afirman autores contemporáneos como Amador de los Ríos o González de León²³. Ante la fachada del edificio, que se destinó a Museo de Pinturas y Esculturas, permanecieron por espacio de dieciocho años, retirándose después mientras duraron las obras de la construcción de la nueva fachada del museo. En enero de 1862 la Academia de Bellas Artes y el Ayuntamiento llegan a un acuerdo sobre la reforma de lo que ahora se llamaba Alameda del Museo, encomendándose por el municipio la inspección de las obras al capitular Manuel Francisco Zigury, quien tuvo la feliz idea de salvar las esculturas y la fuente, pues apreciaba su belleza y valor, sugiriendo su traslado a los nuevos jardines de las Delicias, contruidos en 1830 por el asistente Arjona, donde ya se encontraban en 1863.

Tras esta azarosa historia, hay que decir que sólo ha llegado a nuestros días una parte de este legado artístico del cardenal Solís, que podemos contemplar disperso en diversos lugares de Sevilla, mientras que el resto ha desaparecido o debe encontrarse en colecciones particulares que no conocemos. Del conjunto de piezas que fueron trasladadas a la capital hispalense en 1844 se conservan en los jardines de las Delicias veinticuatro pedestales de distinta forma y tamaño, la fuente de Neptuno y tres esculturas. En el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad se conservan dos bustos, probablemente los mejores del conjunto²⁴: la Cabeza de Alejandro es una excelente interpretación neoclásica de las versiones grecorromanas que representan al héroe helénico, destacando la talla del cabello rizado y el bellísimo escorzo de la cabeza respecto al cuerpo. Por su parte, la Cabeza báquica constituye igualmente una representación totalmente idealizada de este tema mitológico, con la cabeza inclinada y sobre ella las características hojas de parra, apareciendo también ecos de las esculturas de atletas griegos en la cinta que recoge su larga cabellera. Del resto de los bustos, hay que decir que en la segunda mitad de la década de los ochenta del pasado siglo XX sufrieron, al igual que las estatuas, los efectos del vandalismo salvaje, que incluyó destrozos, pintadas e incluso el robo de piezas completas, por lo que desde el Ayuntamiento se decidió su retirada, sustituyendo algunos por copias que también se hubieron de quitar de su emplazamiento, y llevando lo que quedó a los almacenes municipales. En el ayuntamiento de Umbrete se conservan, fruto de la cesión realizada hace pocos años por el de Sevilla, dos de los bustos originales y varias copias del siglo XX en poliéster. Se trata de anónimos retratos masculinos y femeninos que, aunque representados “a lo romano”, las actitudes y en

²³ Amador de los Ríos, José. *Sevilla Pintoresca. Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla 1844, pág. 392. González de León, Félix. *Noticia artística de Sevilla*. Sevilla, 1844, págs. 156-157.

²⁴ Pareja López, Enrique. “Escultura”, en *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, vol. I, Sevilla, 1991, págs. 176-177.

muchos casos los peinados delatan su factura tardobarroca. En almacenes municipales hispalenses se hallan aun otros fragmentos escultóricos diversos entre los que destaca una cabeza de perro, único resto que queda de la desaparecida estatua de Apolo. Finalmente, por diversos testimonios gráficos del siglo XX conocemos el aspecto de otras cuatro esculturas, tres de ellas representando a los dioses Apolo, Juno y Mercurio y una cuarta no identificada, que estuvieron colocadas al menos hasta el año 1983 en el llamado Salón Alto de las Delicias, y las cuales han desaparecido o han sido destruidas.

El mejor elemento del conjunto es sin duda la fuente, que aunque antiguamente fue llamada de Baco, según A. Sancho Corbacho su figura escultórica central debe corresponder a una representación infantil de Neptuno. En cuanto a las esculturas, de las veinticuatro que existieron en Umbrete sólo se conservan tres en los jardines de las Delicias, de las de mediano tamaño, fácilmente identificables pues en sus estrechas peanas aparece grabado el nombre del dios correspondiente. Todas ellas son como decimos de tamaño inferior al natural, siendo la mejor conservada la de Hispania, en la que se aprecia aun la blancura original del mármol. Otra de ellas representa al dios Pan, destacando su postura con la bella curva praxiteliana, y otra a Venus con el niño Dionisos, de igual elegancia. La figura de Mercurio aparecía tocada con sombrero y un amplio manto recogido en el brazo derecho y que le cubría la anatomía por detrás casi al completo, con un pudor propio del jardín de un eclesiástico. Lo mismo ocurría con la esbelta figura de Apolo, de gran clasicismo, al igual que la de Juno. Mención aparte merecen los pedestales, de los cuales se han perdido diez de los que existieron en Umbrete hasta 1844. Elaborados con piedra sipia de las canteras de Morón de la Frontera, constituyen una singular muestra de la escultura pétreo de la segunda mitad del siglo XVIII, tanto por la calidad de la talla como sobre todo por la originalidad de sus diseños. Todos ellos se hallan aun en los jardines de las Delicias, presentan líneas asimétricas a base de espirales y roleos, y algunos decoración de rocalla, como lo cuatro situados en el Salón Alto, y otros dos mayores que presentan unos mascarones de bella talla que recuerdan los empleados por algunos escultores en fuentes y grutas de jardines franceses e italianos. Por su parte, los pedestales de la glorieta de Haití, que han sido recientemente restaurados, presentan perfiles cajeados y líneas curvas en juego con las contracurvas. Todas estas características nos llevan a pensar que estos pedestales pueden deberse a la mano del escultor Cayetano de Acosta (1709-1778), coincidiendo con la atribución formulada en su día por Alfonso Pleguezuelo²⁵; además de las convincentes razones de índole estilístico que aduce este autor, sabemos también que Acosta fue maestro mayor de escultura del arzobispado, y gozaba de la confianza absoluta del cardenal Solís, quien le consideraba “su arquitecto”, entendiéndolo por tal

²⁵ Pleguezuelo Hernández, Alfonso. “Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra”, en *Revista de arte sevillano*, nº 2, Sevilla, 1982, págs. 35-42.

su condición de retablista. Al mismo artista cabe atribuir la ejecución de la fuente, las esculturas y los bustos.

Con la llegada a la sede hispalense del arzobispo Alonso Marcos de Llanes y Argüelles se culminó la reconstrucción del palacio, tanto en el exterior como en el interior²⁶. Estas importantes obras se llevaron a cabo en cuatro fases principales, desarrollándose la primera de ellas entre los años 1788 y 1789, consistiendo en la construcción de un oratorio o capilla privada y su cuarto de sacristía, la azotea, el cerramiento de la galería que daba a los jardines en la parte norte del edificio, y la construcción en la planta baja de caballerizas, guarnes y otras habitaciones de diverso uso, gastándose en todo ello treinta y siete mil reales, sin contar lo que costó el retablo de la capilla. El plan de la obra se debe al arquitecto Antonio de Figueroa (1734-1796), maestro mayor del arzobispado e hijo del otro artífice que como hemos señalado estuvo a cargo de la primera fase de la reconstrucción por encargo del cardenal Solís. Nos consta que en junio de 1789 se pagaron a Antonio ochocientos sesenta y un reales por la visita que realizó a la obra del palacio umbreteño. La parte ejecutiva o de albañilería corrió a cargo de Juan Jiménez, maestro alarife natural de Umbrete, a quien el cardenal Delgado había costeado el examen de su maestría. De notable belleza debió ser el oratorio que para las celebraciones privadas mandó realizar el arzobispo Llanes en la parte más occidental de la planta noble del palacio, y que no ha llegado a nuestros días, aunque sí se conservan en la iglesia parroquial las dos pinturas que conformaron su retablo. Este altar de estilo neoclásico fue labrado en madera pintada y jaspeada por el maestro escultor y tallista Francisco de Acosta, y constaba de un solo cuerpo flanqueado por columnas corintias y ático. En dicho cuerpo se hallaba una gran pintura en lienzo que representaba La imposición de la casulla a San Ildefonso, tema elegido por ser éste el santo patrono del arzobispo que lo costeó, don Alonso. Esta magnífica obra, de compleja composición, muestra el estilo de Francisco de Zurbarán y su círculo, pudiendo datarse por ello en el primer tercio del siglo XVII. Por su parte, en la parte superior figuraba otra pintura de menor tamaño y forma de medio punto, realizada ex profeso, con la representación de la Santísima Trinidad, que hemos atribuido al pintor dieciochesco sevillano José Suárez.

En una segunda fase, que se extiende entre los meses de agosto de 1790 y noviembre de 1791, las obras se centraron en la planta alta, con la terminación de su galería principal, la construcción de nuevas habitaciones, la reparación de la escalera principal, la hechura de una nueva chimenea y el arreglo de las calles de los mencionados jardines, gastándose en ello cuarenta mil seiscientos reales. A finales de 1791 y a lo largo del año siguiente se comenzó la tercera fase, en la que se reformaron los corredores altos y bajos del patio central, y sobre todo se labró la nueva portada, terminada en noviembre de 1792, con el escudo de armas del prelado y balcón de hierro. Esta

²⁶ Amores Martínez, Francisco. “Las empresas artísticas del arzobispo ilustrado D. Alonso de Llanes y Argüelles (1783-1795)”, en *Laboratorio de arte*, Universidad de Sevilla, nº 13, 2000, págs. 173-192.

portada principal del palacio, que sustituiría a la que labrase Diego Antonio Díaz en 1735, es de traza muy sobria y elegante, realizada en piedra caliza, de líneas neoclásicas pero con ciertas reminiscencias barrocas, cuyo diseño debe atribuirse con seguridad al citado Antonio de Figueroa. El conjunto de la portada tuvo un coste de nueve mil quinientos reales. Se articula en dos cuerpos, el inferior correspondiente a la puerta flanqueado por sendas medias columnas toscanas sobre pedestales, y el superior, con largo balcón de hierro, en el que figuran pilastras toscanas que sostienen un friso con triglifos y metopas, y sobre ellas un frontón triangular de raigambre clásica rematado por tres jarrones sobre pedestales, de diseño algo arcaizante. Se halla este segundo cuerpo flanqueado por dos volutas sobre altos pedestales, y presenta sobre la ventana el gran escudo de armas del arzobispo, que se extiende ocupando el centro del frontón. Las obras continuaron en 1793 con la construcción de la cocina, y se prolongaron en los dos años siguientes hasta el final del pontificado de don Alonso de Llanes, con una última fase que fue dirigida por el arquitecto Manuel Núñez.

Al mismo tiempo que se reformaba interior y exteriormente el edificio, en las zonas que se concluían se fue renovando todo el mobiliario por parte de Francisco del Valle, decorándose las nuevas estancias con colgaduras de damasco, y adornándose sus paredes con grabados y pinturas, muchas de las cuales serían realizadas por el maestro José Suárez, pintor de cámara del arzobispo Llanes. El conjunto de pinturas no era muy extenso pero de gran interés. Se describe en un inventario realizado a la muerte del arzobispo, que al respecto dice lo siguiente: “un lienzo de siete cuartos de alto con la Coronación de nuestro Señor Jesucristo con media caña dorada, doscientos reales vellón. Diez láminas como de dos varas de largo y una de alto, y en sus lienzos pintados varios Misterios de la Sagrada Pasión con sus molduras doradas a cuatrocientos reales cada uno cuatro mil y quinientos. Catorce lienzos iguales de vara y media de alto, trece con sus marcos antiguos negro y oro, y el uno de media caña dorada y en ellos pintados de medio cuerpo el Salvador, la Stma. Virgen y los Doce Apóstoles, mil cuatrocientos reales vellón”. Hasta nuestros días ha llegado el cuadro de la Coronación, copia de Van Dyck, y los diez con escenas de la Pasión, todos ellos expuestos hoy en el palacio arzobispal de Sevilla, adonde se llevaron en el siglo XIX, mientras que el paradero actual del Apostolado no se conoce. Sabemos que fue depositado íntegramente en la iglesia parroquial de Umbrete en 1845, perdiéndose después su rastro. Este conjunto debe corresponderse con el que José Suárez pintó en 1792 para el palacio de Umbrete, y por el cual se le pagaron dos mil reales. Notable interés tiene la serie de pinturas de la Pasión, formada por diez lienzos de 104 x 165 cm, que actualmente se exponen en el salón principal del palacio arzobispal de Sevilla. Aunque el profesor Falcón Márquez los atribuyó a Juan de Espinal²⁷, pintor de cámara del arzobispo Delgado y Venegas, lo cierto es que fueron realizados para decorar el palacio de Umbrete por encargo de don Alonso de Llanes, debiendo

²⁷ Falcón Márquez, Teodoro. *El palacio arzobispal de Sevilla*. Córdoba, 1997, págs. 301-321

atribuirse su factura a José Suárez, del cual sabemos que pintó un número indeterminado de cuadros para Umbrete en el año 1790, entre los que probablemente estuvieran estos que comentamos. Se trata de una interesante serie, en las que el artista se ha inspirado en grabados y en obras de grandes maestros, con una pincelada suelta propia del estilo tardobarroco sevillano. Suárez estudió en la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla²⁸, trabajando luego con Espinal en la decoración de la escalera principal del palacio arzobispal de Sevilla, para ser más tarde elegido por Alonso de Llanes como pintor de cámara, falleciendo en el año 1800.

Don Alonso de Llanes encargó también y costeó personalmente el retablo que por iniciativa de la hermandad del Santísimo se colocó en la iglesia parroquial en 1793, presidido por una gran pintura con el tema de las Ánimas Benditas o del Juicio Final²⁹. El conjunto, del que formaba parte también una pequeña imagen de la Virgen del Carmen, fue bendecido en enero del año 1794. En la primera mitad del siglo XIX el retablo fue trasladado a la capilla de Santa Bárbara, donde ha permanecido hasta finales del siglo XX, en que fue desmantelado, trasladándose el lienzo al museo parroquial donde podemos contemplarlo en la actualidad. Centrándonos en la pintura, hay que decir que lo más interesante de la obra es sin duda la composición: en el centro emerge la figura de un ángel que saca del abismo a un hombre, en medio de un grupo de “ánimas”, seres humanos que se mueven en varias direcciones y que presentan actitudes de súplica y temor. En el plano celestial vemos en el ángulo izquierdo la figura arrodillada de la Virgen María, la cual dirige su mirada hacia el otro ángulo en el que se sitúan Jesucristo y Dios Padre, antes quienes intercede por las almas de los condenados. El grupo central, con el ángel en todo su esplendor, posee un dinamismo muy logrado, mientras que los personajes del plano inferior han servido al artista para llevar a cabo un interesante estudio anatómico, especialmente conseguido en el personaje que el ángel rescata, si bien con gesto algo teatral. El uso del color puede considerarse correcto en los ropajes de estas últimas figuras y del ángel, en bellos tonos rojos y azules, mientras que el plano inferior presenta unos tonos ocres algo más rudos. En cuanto a la autoría de esta obra, aunque no pueda descartarse que se deba a alguno de los más destacados pintores que se formaron o enseñaron el oficio en la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla a finales del siglo XVIII, como Vicente Alanís, nos inclinamos a pensar que debió ser realizada por el ya mencionado Suárez, que en esta época era ya pintor de cámara de Alonso de Llanes.

²⁸ Valdivieso González, Enrique. *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 1992, pág. 349.

²⁹ Amores Martínez, Francisco. *El mecenazgo artístico en el Aljarafe sevillano durante la Edad Moderna*. Tesis doctoral inédita (1999).

Ilustraciones



Fig. 1. *Iglesia de Ntra. Sra. de Consolación*. Umbrete (Sevilla). Diego Antonio Díaz, 1725-1735. Fotografía del autor.



Fig. 2. *Portada principal del palacio arzobispal*. Umbrete (Sevilla). Antonio Matías de Figueroa, 1792. Fotografía del autor.



Fig. 3. *Retrato del arzobispo Luis Salcedo y Azcona*. Iglesia de Ntra. Sra. de Consolación. Umbrete (Sevilla). Domingo Martínez, Ca., 1735. Fotografía del autor.

INCIDENCIA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LAS ARTES PLÁSTICAS DEL BARROCO EN MONTORO (CÓRDOBA)

Pedro J. Delgado Guerrero, Universidad de Córdoba

La Ciudad de Montoro ofrece un gran atractivo desde el punto de vista histórico, cultural y artístico para cualquier investigador, pero a día de hoy han sido escasos los autores que se han interesado por la ingente cantidad de bienes patrimoniales que durante la Guerra Civil Española se destruyeron, dañaron y expoliaron. Este desinterés ha provocado que piezas de indudable valía artística sean auténticas desconocidas tras su desaparición en el conflicto bélico. Teniendo en cuenta la documentación que se conserva, tanto manuscrita como gráfica, del patrimonio sacro de Montoro antes de la Guerra Civil Española podremos atrevernos a decir que esta ciudad antes de 1936 tendría un patrimonio similar al que a día de hoy conservan otros grandes pueblos cordobeses como Priego de Córdoba. A través de esta publicación vamos a visualizar como entre 1936-39 Montoro fue testigo de como la gran cantidad de su patrimonio religioso desaparecería, pero los principales templos de la ciudad se lograrían conservar y reconstruir durante la posguerra. Atendiendo al patrimonio religioso que en la actualidad conserva Montoro vemos como las artes plásticas del barroco aún están presentes en muchos de sus templos, pero los bienes que han llegado hasta nuestros días es una mínima parte de todas estas piezas que llegaron a Montoro durante los siglos XVII-XVIII.

Para cualquier historiador del arte plantear una investigación sobre patrimonio religioso al que se rinde culto presenta una gran problemática, ya que actualmente este tipo de piezas, incoherentemente son consideradas en menor medida en comparación con cualquier otra muestra artística que no tenga esta función de culto. A todo esto debemos de añadir el miedo que algunos historiadores tienen a tratar cualquier tema vinculado a la Guerra Civil Española, es necesario que afloren publicaciones que aborden desde un punto de vista científico y riguroso la destrucción de patrimonio sacro durante 1936-39. Cuando esto suceda seremos realmente conscientes de la riqueza artística y cultural que desapareció con el conflicto bélico más cruento que sucedió en territorio español durante el S. XX.

El presente artículo lleva consigo una profunda carga de trabajo en archivos en busca de documentación que esclarezca el origen y autoría de las principales piezas del S.XVII y XVIII que hasta 1936 poblaron las iglesias montoreñas. En algunos de los casos se ha logrado localizar esta documentación original, en otras ocasiones únicamente se han localizado las descripciones

que realizan el Padre Juan Beltrán¹, Ramírez Casas-Deza², Martíne Herrera³, Criado Hoyo⁴, Rafael Ramírez de Arellano⁵, entre otros. Además a toda esta documentación gráfica debemos de añadirle una intensa búsqueda de documentación gráfica por numerosos archivos y fototecas españolas, pero la mayor parte de material fotográfico empleado para la confección de este artículo procede de colecciones particulares. De este modo somos conscientes que a la hora de abordar el tema del patrimonio barroco desaparecido durante la Guerra Civil es fundamental acudir a esta documentación gráfica que ofrezca al historiador del arte una visión real de como eran estos bienes muebles y poder elaborar a partir de este documento un estudio histórico-artístico de la pieza. Pero realmente son muy pocos los documentos que hagan un estudio exhaustivo de lo que realmente ocurrió en Julio de 1936 en la ciudad cordobesa de Montoro. También se han venido consultando desde hace algunos años distintos testimonios orales, en España la historia oral inició su andadura con la recopilación de testimonios sobre la II República y la Guerra Civil Española. En tal sentido fue emblemática *Blood of Spain* de Ronald Fraser (1979), una historia oral de la Guerra Civil publicada en español con el explícito título *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros*"⁶. Para la elaboración de este estudio se han podido recabar en torno a diez declaraciones cuyos recuerdos tienen algunos nexos en común, en primer lugar existe cierta unidad al relatar que en la Plaza de España se quemaron numerosos bienes muebles, procedentes mayoritariamente de la Parroquia de San Bartolomé. También es común en la mayoría de relatos que gran cantidad de imágenes fueron trasladadas desde la Plaza de España, la desaparecida Ermita de San Roque y la Ermita de Santa Ana hasta el Puente Mayor, siendo arrojadas estas tallas hacia el río Guadalquivir. Es sin duda este relato el más común entre los pocos testigos presenciales que aún permanecen con vida, siendo un suceso que quedó grabado a fuego en sus retinas.

De este modo nos disponemos a tratar a fondo los cambios que la Guerra Civil Española causó sobre las artes plásticas que durante el XVII-XVIII llegaron hasta esta ciudad, ya que no solo se destruyeron obras de incalculable valor, también la contienda fue aprovechada por particulares para adueñarse de lo ajeno. A día de hoy se ha podido constatar que en distintos domicilios particulares de esta ciudad cordobesa se custodian piezas de esta cronología, pudiendo poner como ejemplo un lienzo de pequeñas dimensiones que nos muestra a una Virgen junto al

¹ BELTRÁN VALENZUELA, Juan. *Epoca Ilustrada o Historia de las Grandezas y Antigüedades de Montoro, villa principal de la Diócesis de Córdoba*, Marchena, 1750.

² RAMÍREZ CASAS-DEZA, Luis María. *Corografía Histórico -Estadística de la provincia y obispado de Córdoba*. Córdoba 1848, Ed. Córdoba, 1986.

³ MARTÍNEZ HERRERA, Leopoldo. *Reseña Histórico-Descriptiva de la Ciudad de Montoro*. Montoro, 1869.

⁴ CRIADO HOYO, Manuel. *Apuntes para la Historia de la ciudad de Montoro*. Ceuta, 1932.

⁵ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba*. Córdoba, 1904.

⁶ FRASER, Ronald. *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la guerra civil española*. Barcelona, Crítica.

niño y que podríamos enmarcar cronológicamente a mediados del XVII y que la familia recogió en Julio de 1936 de la Plaza de España. De igual modo en otro domicilio particular se encuentra un busto de Ecce-Homo que corrió la misma suerte que la anterior pieza, esta pieza en cambio es ya de mediados del S.XVIII y se conserva en un pésimo estado de conservación actualmente. Los propietarios actuales aseguran que esta pieza hasta 1936 estuvo en la Iglesia de San Juan de Letrán y por constancia documental sabemos que a finales del S.XIX se produce la donación de un antiguo Ecce Homo a la Iglesia de San Juan de Letrán⁷, que posiblemente sea este que se conserva actualmente en manos privadas. Además de la destrucción y el expolio también encontramos bienes que sufrirían serios daños, podemos citar el caso de la Virgen de la Soledad que tras el asalto al templo parroquial sufriría serios daños y que a punto estuvo de ser sustraída, he visto oportuno incluir un poema de Joaquín Román Molina⁸, mediante su lectura se puede reconstruir como eran estos sucesos:

SOLEDAD

La Virgen bella, de rostro perdido y recuperado entre los escombros de una iglesia por un niño montoreño.

La Virgen que resucitó antes de morir, porque no quería dejar a su pueblo.

La Virgen del sollozo contenido y la mirada baja y suplicante.

La Virgen de mi soledad.
He tenido tu rostro soberano
en mis manos cargadas de inocencia
y aún veo, con bella transparencia,
el brillar de tus ojos en mis manos.
Hermosos ojos tuyos, suplicantes,
clavados en los míos angustiados
por dolores tan fuertes, tan colmados
de insensatas locuras delirantes.
Y al besar con ardor tu rostro frío
y en mi alma sentir tu gran tristeza,

⁷ Archivo Municipal de Montoro, Legajo 161-PMO., Escribanía de Juan Antonio de Lara, págs. 1076r-1077v.

⁸ ROMÁN MOLINA, Joaquín. *Joyas del Alma*. Sevilla, 1992.

yo quise que tu rostro fuese mío.
Y te quise robar en mi pobreza,
pero venció el deber al desvarío
devolviendo a mi pueblo tu grandeza.

Hasta el momento uno de los pocos investigadores que se preocupan por la incidencia del conflicto bélico sobre el patrimonio religioso de Montoro ha sido Francisco Zuera Torres⁹. En 1987 con motivo de las Jornadas de Historia de Montoro celebradas en la Iglesia de Santa María de la Mota toma como piedra angular los escasos bienes que cita Ramírez de Arellano y a partir de aquí intenta poner de manifiesto alguna de las pérdidas más importantes en el patrimonio religioso de la Ciudad de Montoro durante 1936-39. Es un trabajo con buenas intenciones, pero que por desgracia no consigue reflejar la grandeza y calidad de los bienes que se custodiaban hasta Julio de 1936.

Según Zuera, la primera destrucción se dio como colofón de los sangrientos sucesos del 19 de julio de 1936, en los que los componentes de las milicias de Jaén destruyeron parte de las imágenes y retablos de la iglesia del Carmen, vandalismo que sería frenado por la presencia de los dirigentes del Frente Popular y de dichas milicias, produciéndose la total destrucción el 24 de julio, cuatro días antes de que el general republicano Miaja llegara al pueblo para establecer su cuartel general, con objeto de dirigir las operaciones sobre la sublevación de la capital, exponiendo finalmente, como dato ilustrativo, que las diferentes imágenes de la Parroquia de San Bartolomé fueron arrojadas por los exaltados al río Guadalquivir¹⁰.

Para comprobar cuales fueron las piezas que desaparecieron del barroco que desaparecieron o fueron dañadas durante la Guerra Civil usaremos como fuente documental la Memoria de las actividades realizadas por la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico y del denominado Servicio de Vanguardia del Tesoro¹¹. Entre 1936-39 estos dos organismos jugarían un papel transcendental ya que serían los encargados de evaluar los daños que se habían producido en los distintos pueblos y ciudades. También intentaban, dentro de las posibilidades del momento, poner a buen recaudo las piezas que se habían logrado conservar. De las distintas

⁹ Véase ZUERAS TORRENS, Enrique. "Arte y artistas de Montoro". En Montoro, historia y arte. Montoro, 1992, págs. 175-196.

¹⁰ ZUERAS TORRENS, Enrique. Op. cit., pág. 181.

¹¹ Memoria de los trabajos efectuados por la Subcomisión de la Junta Conservadora del Tesoro Artístico y por la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico de Córdoba. 17 de septiembre de 1936 al 23 de abril de 1938. Manuscrito inédito conservado en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Córdoba y redactado por don José de la Torre y del Cerro, secretario de ambos organismos.

visitas se extraía una memoria que normalmente iba acompañada de abundante documentación gráfica, en el caso de Montoro se conservan más de 100 fotografías de una de las visitas. La idea inicial era que estos trabajos se publicaran y que por tanto fueran de dominio público, en el caso de Córdoba no se llegaron a publicar, aunque la memoria que hemos trabajado se conserva en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

El desarrollo del conflicto bélico en Montoro es conocido en toda la provincia por su gran crudeza y cantidad de sangre derramada, pero también por ser uno de los pueblos cordobeses que sufrieron un mayor vandalismo. La documentación a pesar de que visitaron Montoro hasta en dos ocasiones se muestra parca de contenido, iniciándose así la memoria de su primera visita:

" ... Esta vieja e importante población cordobesa, cabeza de un partido judicial, estuvo bajo la dominación marxista hasta el jueves 24 de diciembre de 1936. Se cometieron en ella, y cómo no!, por los defensores de la Libertad, el Derecho y la Cultura, numerosos desafueros contra personas y cosas, y muy señaladamente contra los edificios de carácter religioso. Durante muchos meses después de su reconquista, no pudo ser visitada por miembro alguno de la Junta Provincial de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico. El 28 de abril de 1937 lo efectuaron los agentes del Servicio de Vanguardia don Luis Gómez Estern y don Vicente Serrano Ovín, que formularon un breve informe de lo que allí vieron, del que existe copia en la secretaría de la expresada Junta. Solamente se contrae a las parroquias de San Bartolomé y Nuestra Señora del Carmen, e Iglesias de San Juan de Letrán, Jesús Nazareno y Santa María. De la suerte corrida por la de Santiago y San Sebastián, y ermitas de San Miguel, Santa Ana, San Roque, del Calvario y otras, no hace mención alguna."

El Acta final levantada a raíz de la visita del día 30 de septiembre, sería redactada en Córdoba por don José de la Torre, secretario que fue de ambos organismos, el 31 de diciembre de 1937 de la siguiente manera:

"En la villa de Montoro, el día treinta de septiembre de mil novecientos treinta y siete, reunidos don Vicente Serrano Ovín, agente del Servicio Artístico de Vanguardia de la provincia de Córdoba, don Félix Romero Menjíbar y don Blas Taracena Aguirre, vocales propietario y auxiliar, respectivamente, de la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico de Córdoba, habiéndose presentado previamente al señor Comandante Político Militar de la plaza, procedieron, en unión del señor cura párroco de Montoro don Antonio Moreno Barbero a visitar los monumentos artísticos de la villa, para apreciar y consignar en este acta el estado en que se encuentran a consecuencia de los bárbaros y sacrílegos desmanes cometidos por las hordas rojas durante el tiempo que en

ella dominaron, así como para informarse de cuantas destrucciones, atropellos o depredaciones se hubiesen cometido en los mismos durante el catorce de abril de mil novecientos treinta y uno al diez y ocho de julio de mil novecientos treinta y seis, fecha del glorioso Movimiento Nacional.”

Parroquia de San Bartolomé

Según el informe efectuado a raíz de la visita del 28 de abril de 1937, la Parroquia de San Bartolomé fue utilizada durante el conflicto como teatro, hecho que queda documentado gráficamente por varias fotografías conservadas en el Archivo Municipal de Sevilla. En lo referido a su patrimonio nos dice que la fábrica del templo no ha sufrido grandes daños pero que de su rico y abundante mobiliario religioso solo se habían salvado contadas alhajas, algunos ornamentos antiguos y varios cuatros.

El segundo informe es algo más interesante ya que expone que de los diez altares que conservaba el templo y que se hallaban descritos en los elencos parroquiales de la diócesis no se conserva ninguno, prestando gran atención al retablo mayor que tapaba una hornacina gótica de 4,50 X 2,90 metros. Solo se encuentran la pila bautismal que a través de una inscripción presente en su pedestal se puede fechar en 1648, es una pieza de tipo cilíndrico realizada en mármol rojo de Cabra que pese a sufrir algunos daños se ha logrado conservar hasta nuestros días.

No se ha logrado localizar documentación sobre la construcción del antiguo retablo mayor de la parroquia, tampoco Esteban Beltrán, ni Ramírez de Arellano citaron nada sobre esta obra. Tan solo Criado Hoyo nos dice *“hay en esta iglesia, otros altares, entre los que sobresale; el Mayor, dedicado a San Bartolomé, Patrón de Montoro, que tiene un magnífico retablo de labores delicadas y cuyo oscuro dorado demuestra su mucha antigüedad. En la parte central de este bellissimo retablo, que si fuera posible su restauración causaría la admiración de todos, hay un crucifijo de talla, antiguo; una imagen de Nuestra Señora de la Aurora, a la derecha; y a la izquierda otra de San José.”*

A día de hoy solo se ha logrado localizar una instantánea de mediados de los años veinte del pasado siglo cuyo original conservan los herederos del archivo de Concepción de la Torre. A través de esta imagen podemos apreciar como el retablo barroco constaba de tres calles que quedaban claramente separadas por columnas salomónicas ricamente decoradas por motivos vegetales. A ambos lado del retablo se disponían una serie de lienzos de los cuales no se tiene constancia de su programa iconográfico. El retablo presenta una decoración de bastante calidad a través de motivos vegetales, al igual que en las hornacinas de la Virgen de la Aurora y San José se muestra una decoración mediante motivos vegetales policromados. (Fig. 1)



Fig. 1. *Retablo mayor*. Parroquia de San Bartolomé, Montoro (Córdoba). Atribuido a Francisco Hurtado Izquierdo. Fotografía de 1923, archivo herederos Concepción de la Torre Baena.

En el Archivo de Protocolos de Córdoba nos encontramos un documento fechado en 1739 donde el escultor Bernabé Gómez del Río se comprometía a la talla de una imagen de San José, mientras que el pintor Antonio Castillo se encargaría del estofado y policromía de la pieza¹². No podemos afirmar a ciencia cierta que sea este San José el que policromó Castillo, que si fuera sería de los primeros pasos de Castillo por el arte de la estofa, pero lo que si se advierte a través del estudio de la talla es que esta talla es un claro ejemplo de la escultura que se desarrollaba en este primer barroco. De igual modo teniendo presente este análisis histórico-artístico podemos apreciar como tanto la desaparecida Virgen de la Aurora recuerdan a obras del escultor toledano, pero afincado en Sevilla durante algunos años, Francisco de Villegas. Escultor que trabajará en el taller sevillano de Martínez Montañés, pudiéndose relacionar el San José montoreño con obras de Villegas como su Cristo de la Humildad y Paciencia de Jerez donde existe una conexión en el trabajo de la mirada y su fisionomía. La Virgen de la Aurora por su parte se nos muestra sedente sobre una nube de querubines sosteniendo al Niño que intenta llama la atención del fiel. En definitiva estas dos muestras escultóricas son un fiel reflejo de este primer barroco que progresivamente fue evolucionando hacia otros cánones.

El siguiente bien mueble que analizaremos será el retablo de la Virgen del Rosario, que se ubicaba en la capilla del mismo nombre. En la segunda memoria de la visita a Montoro de la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico se expone lo siguiente: *“El señor cura párroco manifiesta en este momento, que una parte del retablo mayor de la capilla de la Virgen del*

¹² Véase TORRE Y DEL CERRO, José de la. *Registro documental de pintores cordobeses*. Ed. Córdoba, 1988, pág. 297, Protocolo nº 1.173.

Rosario pudo ser recogido, y se conserva en la iglesia del Colegio de San Juan de Letrán en la misma villa”.

Criado Hoyo muestra un gran respeto por este retablo que estaba tallado y dorado y que se terminó construir el 3 de Julio de 1757. El techo de la capilla se cubre con una cúpula de molduras barrocas, muy quebradas y superpuestas que denotan un cierto carácter de movimiento al entorno de la Capilla. En el centro del artístico retablo se encontraba la imagen de Ntra. Sra. del Rosario, Patrona de Montoro, poco se sabe sobre el origen de esta talla aunque artísticamente responde a los prototipos de la escultura de inicios del S.XVII. Gracias a la investigación de José Ortiz García¹³ sabemos que desde 1626 se conservan mandas testamentarias para la celebración de misas antes esta imagen. (Fig. 2)



Fig. 2. *Retablo de la Virgen del Rosario.* Parroquia de San Bartolomé, Montoro (Córdoba). Fotografía de los años veinte, archivo Biblioteca de Cataluña.

En el Archivo de la Biblioteca de Cataluña se conserva una fotografía del antiguo retablo fechable a inicios del S.XX, a través de su estudio podemos decir que estaba compuesto por una gran calle más a lo churrigueresco, observándose esto en la profusa decoración de las pilastras, pese a esto el autor de la obra intenta mezclar zonas planas para crear una armonía en la obra. Como se ha reseñado en el centro del retablo nos aparece la hornacina con la Virgen del Rosario, coronado su hornacina nos aparece una interesante imagen de San Miguel aprisionando al demonio. Pero estas no son las únicas efigies que conforman el programa iconográfico, también

¹³ ORTÍZ GARCIA, José. Historia de la Virgen del Rosario, Patrona de Montoro a través de la documentación histórica (S.XVI-XIX) <http://www.cronistamontoro.com/libros/virgen-del-rosario-2005/> (consultado el 14/12/2013).

se nos muestra dos santos dominicos, los cuatro evangelistas, el Arcángel San Rafael, ángeles, la Virgen con el Niño y coronado el conjunto la alegoría de la Fe.

Si seguimos la obra de Casas-Deza seremos conscientes que también desaparecieron los retablos barrocos que cobijaban las imágenes de Santo Domingo y Santa Teresa y toda la decoración que conformaba el retablo. Por lo demás, se perdió igualmente el Altar colateral al lado del Evangelio que cobijaba la imagen de San Pedro, obra muy probable de los primeros años del XVII, coronando este retablo según Criado Hoyo se encontraba la figura del Padre Eterno. También se perdió el retablo de las Ánimas Benditas, que como suele ser habitual en momentos más tardíos, contendría un lienzo que las representaría en el purgatorio e intercedidas por María.

Para finalizar este recorrido por las artes plásticas del barroco que hasta 1936 conservó esta parroquia diremos que también se perdería el órgano, fechado en 1757. También en los pies del templo se ubicaba el antiguo coro, que según Criado Hoyo que poseía dos órdenes de sillería de nogal, cerrado por una sencilla y elegante verja de hierro antigua, siendo esta pieza un conjunto de gran interés que tristemente fue destruido en 1936. Por desgracia, hasta el momento solo se han logrado localizar tres fotografías de este templo antes de 1936 lo que dificulta el estudio más detallado de estos bienes, teniéndonos que limitar a las escuetas descripciones que los autores anteriores han conflictivo realizaron.

De la memoria de la primera visita extraemos la siguiente información: *“Durante el período de actuación de la Subcomisión de la Junta Conservadora del Tesoro Artístico, tan solo dos objetos procedentes de Montoro ingresaron en el depósito de rescatados constituido en el palacio Episcopal: un portaviático de plata y un viril de plata sobredorada. El día 30 de septiembre de 1937 el agente del Servicio de Vanguardia don - Vicente Serrano Ovín fue a dicha ciudad para hacerse cargo de otros catorce que obraban en poder de don Antonio de la Torre y Rojas, director de la Sucursal del Banco Español de Crédito, y que son: seis barras de palio, dos ciriales y seis cetros, todos de plata.”*

El historiador Juan Beltrán ya en el S.XVIII se hace eco de la calidad y riqueza de los ornamentos, vasos sagrados, candelabros, atriles, ciriales, cruces, incensarios, vinajeras, acetres y demás elementos de plata. La historiografía suele prestar poca atención a estos elementos por considerarlos de una calidad inferior, a través de la documentación gráfica solo conocemos un juego de seis candelabros de altar que responden a formas de la platería cordobesa del XVIII. De todos estos ejemplos de platería que custodiaba la Parroquia de San Bartolomé solo se han logrado conservar hasta nuestros días las varas de palio, una pieza de gran calidad que podría relacionarse con otras piezas de la orfebrería cordobesa de estas fechas¹⁴.

¹⁴ AA. VV. *Catálogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba*, Tomo VII, Córdoba, 2005, pág. 38.

De igual modo, dentro del apartado del ajuar litúrgico, aunque en la documentación no se menciona, se logró conservar un terno compuesto por una capa pluvial, dos dalmáticas y una casulla que fue donada por el Cardenal Don Pedro de Salazar a finales del XVII o inicios del XVIII. Ambas piezas están realizadas en terciopelo negro con sobrepuestos de terciopelo rojo y bordados de hilo de seda dorados. Desde el punto de vista iconográfico se nos muestran distintos motivos alusivos al martirio de San Bartolomé al igual que la calavera atendiendo al sentido litúrgico para difuntos de la pieza.

A modo de conclusión diremos que el barroco estuvo muy presente en el templo parroquial de San Bartolomé que durante el XVII-XVIII experimentó un florecimiento de su patrimonio religioso: retablos, imaginería, pintura, orfebrería, textiles. La principal problemática que se nos presenta a la hora de investigar este rico patrimonio tras su destrucción es la ausencia de documentación gráfica que facilite la posible catalogación de estas piezas y su posterior estudio. Por esta misma razón hemos obviado algunas piezas al desconocerse si llegaron al templo durante el periodo que en este texto se ha tratado.

Parroquia de Nuestra Señora del Carmen

La documentación sobre la destrucción y estado de este otro templo montoreño entre 1936 es muy escueta. En el primer informe se expone únicamente lo siguiente: “De la parroquia de Nuestra Señora del Carmen, que estuvo dedicada a depósito de comestibles, solo quedaban cuatro retablos y los restos de varias imágenes”. Tras la segunda visita emitirían el siguiente informe: “Y por último, que en la parroquia de Nuestra Señora del Carmen faltan y son precisas para el culto dos imágenes de un metro de altura y otras dos de 0,80 metros. Y en vista de lo avanzado de la hora, y teniendo necesidad de regresar a Bujalance, se levanta este acta de visita, con la reserva de realizar en otro día la de los templos que en el de hoy no pudieran recorrerse”. Esta nueva visita por desgracia no volvería a producirse y nos quedaría por tanto un informe inconcluso ya que no llegan a visitar alguno de los templos montoreños y algunos en algunos casos de las descripciones se extrae la prisa y rapidez con la que se realizaron las dos visitas.

En el Archivo Municipal de Sevilla también se conservan varias fotografías de una de las visitas a esta parroquia, a través de ellas podemos comprobar como la iglesia está convertida en un almacén de alimentos, abundando en toda la nave central los sacos de tubérculos. Al establecerse este depósito se consiguió que se conservara la mayor parte de su patrimonio, únicamente sufrieron daño algunos retablos y sobre todo la imaginería exenta. Al ser mucho más accesible este tipo de bienes fueron el principal objetivo de los vándalos que en cuestión de

unos días y animados por la ignorancia lograron destruir la mayor parte del patrimonio barroco de la ciudad de Montoro.

Aunque como hemos comentado no sería el caso de la Parroquia de Ntra. Sra. del Carmen. El retablo mayor de la Parroquia de Ntra. Sra. del Carmen es el culmen de la retablística cordobesa del S.XVIII, siendo uno de los mejores ejemplos conservados en la provincia de Córdoba y que se relaciona con la producción de Cayetano da Costa¹⁵. Por desgracia durante el conflicto bélico perdería prácticamente toda la imaginería del retablo, tan solo se lograrían conservar dos tondos que representan a Santo Tomás de Aquino y a Santa Teresa. Actualmente corona el retablo una imagen de San Juan de la Cruz que según algunos autores¹⁶ no era la imagen que coronaba originalmente el retablo.



Fig. 3. *Virgen del Carmen*. Retablo mayor, Parroquia de Ntra. Sra. del Carmen, Montoro (Córdoba). Fotografía de los años veinte. Archivo Hermanos Aguilar Pérez.

Del retablo mayor se conserva en el archivo de los Hermanos Aguilar Pérez una interesante fotografía de la antigua Virgen del Carmen que ocupaba la hornacina central. Se nos muestra una imagen de inicios del S.XVIII, la imagen mariana se coloca sobre una nube de querubines y sostiene al niño con su brazo. Es de resaltar el dinamismo de los pliegues del manto que ya comienza a avvicinar las formas del rococó. Tanto el niño como la Virgen se nos presentan

¹⁵ RAYA RAYA, María Angeles. *El retablo barroco cordobés*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1987, págs. 225 y 462.

¹⁶ ARANDA DONCEL, Juan y DOBADO FERNÁNDEZ, Javier. *El convento de San Juan de la Cruz de Montoro*. Córdoba, 1997.

coronados, piezas de orfebrería que también desaparecieron en 1936. Aunque el retablo se logró conservar intacto la pérdida de la imaginería original ha provocado que desde el punto de vista iconográfico el interés por la pieza se halla visto muy perjudicado. (Fig. 3)

De la imaginería original de la parroquia tan solo quedó sin daños la efigie del Stmo. Cristo de las Penas, como comentamos anteriormente la Virgen de la Soledad sufriría grandes daños pero pudo ser restaurada tras el conflicto bélico. No corrieron la misma suerte las tallas de Santa Teresa y Jesús Caído, iconografías muy características de la orden del Carmelo que sucumbieron al vandalismo de Julio de 1936, imágenes que llegaron al convento durante le S.XVIII y de las que no se ha logrado conservar documentación gráfica. Además de esto, en inventarios parroquiales anteriores a 1936, Criado Hoyo, Casas-Deza, se hace referencia a una serie de lienzos que se reparten por las distintas estancia de la parroquia, desconociéndose la cronología exacta de las piezas, pero lo que si es cierto que no se han conservado hasta nuestros días.

Iglesia de San Juan de Letrán

Del informe de la primera visita podemos extraer la siguiente cita: *“En la Iglesia de San Juan de Letrán se encontraron destrozados todos los retablos, menos tres, y todas las imágenes, contándose entre lo desaparecido la Cruz de plata de un Jesús Nazareno.”* Tras la segunda visita emitirían el siguiente informe sobre la Iglesia de San Juan de Letrán: *“En la de San Juan de Letrán, también saqueada, faltan: la imagen del altar situada en el muro derecho junto a los pies del templo; el retablo que cerraba esta nave; ha sufrido algún deterioro el retablo situado en el lado derecho del tramo que precede al presbiterio y faltan en él las imágenes, así como en los cinco altares restantes y la de Santa Ana que se conservaba en el coro bajo. En el presbiterio quedan las andas procesionales de plata de imitación, y se guardan los trozos del retablo mayor de la capilla del Rosario de la iglesia de San Bartolomé.”*

De la Iglesia de San Juan de Letrán y su patrimonio se conserva una amplia documentación gráfica, sobre todo de las cinco tallas que la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno y María Stma. de los Dolores custodiaba durante siglos. Comenzaremos el estudio del patrimonio barroco desaparecido entre 1936-39 con la talla de Ntro. Padre Jesús Nazareno, gracias al estudio de José Ortiz García¹⁷ sabemos que esta obra se encarga a Alonso Garrido, carpintero de la vecina ciudad de Andújar en 1602 con el condicionante de que esta nueva talla siguiera las trazas del antiguo Nazareno de Andújar. Poco se sabe del origen y formación de este escultor, lo

¹⁷ Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Legajo 7645-P. Año 1602, págs. 601r-602r. Véase ORTIZ GARCIA, José. *Reconstrucción de la Historia de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno a través de sus documentos*. Cofradía Nuestro Padre Jesús Nazareno, Montoro, 2013.

que si es cierto es que dejó una talla de gran valía artística. En base a la documentación gráfica vemos un gran dramatismo y expresión en el Nazareno que conservaba todos los aditamentos barrocos como pelo natural, corona, túnica bordada, potencias y cruz de plata, todos estos bienes como veremos a continuación serían destruidos durante el mes de Julio. Algunos de los testimonios que hemos podido recabar coinciden en la saña y odio que se mostró hacia el patrimonio de este templo, hecho explicable ya que todo el pueblo de Montoro sentía un especial apego hacia esta talla del Nazareno que gozaba de gran popularidad en toda la provincia.(Fig. 4)



Fig. 4. *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Iglesia de San Juan de Letrán, MOnoro (Córdoba). Alonso Garrido. Fotografía de inicios del S. XX. Archivo José León Solís.

Sobre la procedencia de las imágenes de San Juan Evangelista, María Magdalena y la Santa mujer verónica poco se sabe de su procedencia pese al intenso estudio llevado a cabo. En el caso de la Virgen de los Dolores tampoco se ha localizado algún documento que atestigüe su autoría, pero a partir de la documentación gráfica podemos afirmar de que se trataba de una imagen de procedencia granadina que responde a los prototipos llevados a cabo por José de Mora y su círculo. Una efigie de candelero con un rostro doliente y mirada cabizbaja que también conservaba algunos aditamentos barrocos de gran calidad.

Criado Hoyo menciona que “*en otros altares se veneran a San Luis Gonzaga, de talla, teniendo a su derecha a San Francisco y a su izquierda a San Cayetano.*” De estas imágenes la que merece una especial atención es una talla de San Francisco que responde a modelos de la escuela sevillana, hecho bastante factible ya que ya desde el S.XVI existía una clara conexión entre talleres sevillanos y el pueblo de Montoro, quedándose reflejado esto en obras como la

antigua Virgen de Gracia de Montoro procedente del círculo de Mercadante¹⁸, o la antigua Virgen de las Angustias de la Ermita de San Sebastián que analizaremos más adelante.

En el primero de los informes ejecutados se reseña la desaparición de la antigua Cruz de plata del Nazareno de Montoro, una pieza de gran calidad que estaba claramente dividida por tramos donde se inscribía una rica decoración vegetal. Para conocer el origen de la desaparecida Cruz de Plata nos tendremos que dirigir a una nota marginal de 1748¹⁹ en la que se expone que la cruz de plata fue estrenada el Viernes Santo de ese mismo año gracias a la contribución de don Fernando Camacho, Francisco Camacho y el señor don Antonio Camacho, canónigo de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba. Aunque se estrena en 1748, sabemos que años antes ya habían comenzado las donaciones para la ejecución de esta cruz de plata. Del mismo material eran las espectaculares y peculiares potencias del nazareno que mostraban un minucioso trabajo en plata y que se lograron reproducir tras el conflicto bélico.

No corrieron la misma suerte la antigua túnica del Nazareno, la antigua saya y manto de la Virgen de los Dolores que tiene bordada la fecha de su ejecución: 1783, al igual que un corazón de esmeraldas que la Virgen de los Dolores poseía. La conservación de estos bienes se explica por su fácil traslado y ocultación, por este motivo se lograron conservar distintos bienes de esta categoría, aunque si sufrieron algunos daños la mayoría por las condiciones en las que se tuvieron que custodiar.

Iglesia de Santa María de la Mota

La información sobre la destrucción de este templo fue bastante escueta, diciendo lo siguiente de la primera visita: *“De la de Santa María, la más antigua de Montoro y de gran valor arqueológico, habían desaparecido los altares y también una buena imagen de San Antonio que se veneraba en el mayor.”* El segundo informe decía así: *“Trasladados después a la iglesia de Santa María, igualmente saqueada y con desperfectos en la cubierta, anotan la desaparición de tres de sus cuatro retablos, de los que solo quedó el pequeño de la nave derecha, y aprecian que por fortuna no ha sufrido deterioro sus interesantes capiteles mudéjares.”*

Para abordar el análisis del patrimonio destruido en este templo nos encontramos de nuevo ante la problemática de que hay escasa documentación gráfica, tan solo una vista parcial de la Iglesia a inicios del S.XX conservada en la Fototeca de la Universidad de Sevilla y otra fotografía del Altar de San Antonio de Padua del Archivo Municipal de Montoro. En el informe

¹⁸ LÓPEZ ALFONSO, Jesús. *La desaparecida imagen de la Virgen de Gracia de Montoro, una obra del Círculo de Mercadante*. 2012, <http://pasionpormontoro.blogspot.com.es/2013/05/la-desaparecida-imagen-de-la-virgen-de.html> (consultado 10/01/14).

¹⁹ Archivo Parroquia de San Bartolomé de Montoro. Libro de Cabildos de Jesús Nazareno. 1674-1778. s/f.

realizado en 1937 vemos que confunden la ubicación de la talla de San Antonio de Padua, ya que esta imagen se ubicaba en la nave de la izquierda en un retablo dorado. De los bienes barrocos del templo esta talla supone una de las tallas más interesantes, se desconoce cuando llega esta imagen a la iglesia. Lo que si es cierto que es una imagen que podemos encuadrar dentro de la producción de talleres del S.XVIII. En una composición con gran dinamismo se nos representa al Santo sobre una nube de querubines mientras sostiene en una de sus manos al Niño de gesto y mirada muy grácil. Sin lugar a dudas es una representación particular y de las más interesantes de esta centuria en toda la provincia de Córdoba. (Fig. 5)



Fig. 5. *San Antonio de Padua*. Iglesia de Santa María de la Mota, Montoro (Córdoba). Fotografía de inicios del S. XX, archivo Municipal de Montoro.

Junto al San Antonio según Criado Hoyo se conservaba una talla de Santa Bárbara, en un domicilio particular de la Ciudad de Montoro se ha localizado una interesante talla de Santa Bárbara de finales del XVII, siendo esta la imagen que antes de 1936 se conservaba en el templo de Santa María de la Mota. De este modo una vez más queda patente que además de la destrucción de patrimonio también el conflicto bélico provocó que obras de patrimonio sacro pasaron a manos privadas. La magnífica talla de San Antonio de Padua y el resto de las artes plásticas del barroco entre las que destacan distintos retablos y lienzos del S.XVII desaparecerían en Julio de 1936, dejando también el templo en un pésimo estado de conservación que se vería agravado al quedar fuera del plan de reconstrucción de Regiones Devastadas.

Otros templos de la ciudad de Montoro

El segundo informe de la visita a Montoro finaliza de la siguiente manera: *"Y en vista de lo avanzado de la hora, y teniendo necesidad de regresar a Bujalance, se levanta este acta de visita, con la reserva de realizar en otro día la de los templos que en el de hoy no pudieran recorrerse "*. Esto provocó que la gran mayoría de los templos montoreños se quedara sin visitar, aunque la tónica dominante sería lo reseñada con anterioridad, la mayoría de las artes plásticas del barroco que se conservaban en estos templos desaparecieron. La destrucción de patrimonio se centró mayoritariamente en la destrucción de escultura y retablos, logrando conservarse una colección medianamente decente de lienzos en algunos templos de la Ciudad de Montoro.

Comenzaremos esta visión más general por los templos montoreños por la Ermita de San Sebastián, Beltrán Valenzuela ya se hace eco del mérito y devoción que despierta en el pueblo de Montoro la imagen de Nuestra Señora de las Angustias que se conserva en la cabecera de la Ermita de San Sebastián.



Fig. 6. *Nuestra Señora de las Angustias*.
Iglesia de San Sebastián, Montoro
(Córdoba). Anónimo sevillano del S. XVII,
archivo Francisco Aguilar Pérez.

De las artes plásticas del barroco que atesoraba Montoro hasta 1936 quizás esta dolorosa fuera la gran joya de su patrimonio y es la única talla destruida de la que se logró conservar un fragmento, siendo una de las manos, mostrándose actualmente en la Ermita de San Sebastián. Desde el punto de vista artístico el Cristo que acompañaba a la Virgen de las Angustias es anterior, del S.XVI, la dolorosa se nos muestra sedente, siendo casi con toda seguridad una imagen anónima del S.XVII procedente de la escuela sevillana. Podríamos relacionarlas con otras obras anónimas como Ntra. Sra. de los Dolores de Morón de la Frontera (también desaparecida en 1936)

y sobre todo existe una estrecha relación entre la dolorosa montoreña y la Virgen de la Piedad de Sevilla, otra obra anónima de procedencia sevillana y de similar cronología. (Fig. 6)

En la desaparecida Iglesia de San Miguel, que sufriría un total abandono tras la Guerra Civil Española se custodiaba una imagen de San Miguel de la que no se sabe nada, pero en la Sacristía de la Parroquia de San Bartolomé se conserva actualmente una talla del santo a modo de ángel tenante y del S.XVIII, posiblemente esta talla fuera la que originalmente se hallaba en la Iglesia de San Miguel.

Según Casas-Deza en la desaparecida Ermita de San Roque, a las afueras de la ciudad, en la cabecera del templo se conservaban dos imágenes de pequeño formato y que pudieran ser del S. XVII.

La Ermita de San Jacinto también perdería todo su patrimonio mueble durante el conflicto bélico y el culto católico no sería repuesto en este templo. En su interior se cobijaban entre otras imágenes la talla de la Virgen de la Misericordia y otra talla de la Virgen del Rosario. Tras el conflicto bélico se lograron conservar las yeserías barrocas originales, siendo estos trabajos en yeso los mejor conservados y de mejor calidad que actualmente atesora la ciudad cordobesa de Montoro. Mostrando estas yeserías diversos textos de alabanza a la Virgen, una profusa hojarasca y los evangelistas, todo el trabajo se encuentra policromado en azul, rojo y dorado mayoritariamente.

Conclusiones

De los dos informes que hemos podido consultar en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Córdoba se desprende que tuvieron serios problemas para valorar y cuantificar la incidencia de la Guerra Civil Española sobre el patrimonio de la ciudad como podemos observar a continuación: *“El 31 de septiembre de 1937, con la finalidad de completar ciertas noticias y tomar varias fotografías...y la de recoger algunas alhajas fueron a Bujalance y Montoro los señores don Félix Romero Menjíbar, don Félix Hernández Jiménez, don Blas Taracena Aguirre y don José de 18 Torre y del Cerro, acompañando al agente del Servicio de Vanguardia don Vicente Serrano Ovín, que abonó el importe del viaje en automóvil, pues estos agentes siempre contaron con dinero y con más facilidades para poder cumplir su cometido. Esta fue la última visita realizada por los miembros de la Junta de Cultura Histórica a los pueblos que estuvieron dominados por los marxistas, y puede decirse que su penúltima actuación. Aburridos por tantos obstáculos como se ponían en su camino, porque hasta los salvoconductos teníamos que solicitarlos individualmente para cada viaje, perdiendo muchas horas y aún más de un día en conseguirlos; descorazonados al considerar el poco o ningún interés que los alcaldes y hasta los curas y párrocos mostraban en facilitar nuestra labor, dejamos de reunirnos semanalmente como*

teníamos por costumbre y cada cual se dedicó a desempeñar lo mejor que pudo sus propias obligaciones oficiales, tan múltiples para algunos y a menudo abandonadas por todos para atender a las de la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico”.

A través de los ejemplos propuestos en esta publicación se ha podido comprobar la importancia que el barroco ejerció sobre la Ciudad de Montoro y su patrimonio. De este modo durante las centurias del XVII-XVIII los templos montoreños experimentarían un enriquecimiento propio de la época. Estos bienes se lograron conservar en mejor o menos calidad según diversos factores, pero llegaron hasta 1936, fecha en la que se iniciaría la destrucción y desaparición del patrimonio montoreño ya que por toda España se extendió ese odio hacia este tipo de representaciones. Posiblemente muchas de las obras desaparecidas durante la Guerra Civil en Montoro nunca podrán ser estudiadas con detalle, porque como ya hemos visto en muchos de los casos existe documentación de archivo y crónicas pero la documentación gráfica, vital para el estudio históricoartístico no existe o no se ha logrado localizar.

Como broche a este estudio diremos que no se ha intentado estudiar en este caso quienes fueron los autores de la desaparición de estos bienes, si no analizar su riqueza artística y cultural, con el deseo de que obtengamos una visión general de la importancia de las artes plásticas del barroco en la Ciudad de Montoro antes de 1936.

NUEVAS FORMAS DE MANIFESTACIÓN LITÚRGICA Y ARTÍSTICA EN LA IGLESIA TRIDENTINA Y POSTRIDENTINA: LA PRESENCIA DE LA CONGREGACIÓN DEL ORATORIO DE SAN FELIPE NERI EN LA GRANADA CONVENTUAL Y SU PROYECCIÓN EN OTROS TERRITORIOS

José Antonio Díaz Gómez, Universidad de Granada

Introducción

El panorama de la Catolicidad subsiguiente al Concilio de Trento (1545-1563) queda escenificado por la omnipresencia que las disposiciones sobre la renovación del clero otorgaron a éste en todos los ámbitos de la vida ciudadana. Con los ecos del protestantismo circundando Europa, la Contrarreforma detiene sus recuerdos sobre las extintas herejías de los primeros siglos y, como entonces, se afana en incrementar la presencia de la fe católica en la vida pública.

El “testimonio” se configurará como la herramienta clave con que la Iglesia lanzará a las calles a todo tipo de clérigo que no se halle sujeto a regla monástica. Pintoresco será, pues, el variopinto paisaje que regulares y seculares colmarán con el oropel de sus hábitos. No menos llamativas serían las auténticas batallas, tanto campales como pleiteadas, entrambos sectores del clero, las cuales no vienen sino a confirmar, pese a la buena fe tridentina, la persistencia de malsanas costumbres medievales abstraídas en incrementar los emolumentos procedentes de la feligresía.

Milenio y medio de prácticas simoníacas no sería fácil de erradicar. Sin embargo, no faltaron personajes que pusiesen todo su empeño en el intento de devolver al clero la pureza de su misión primera, con especial esmero en lo que a los seculares se refiere, ya que, tradicionalmente, estos habían estado más ocupados en la promoción personal que en el pastoreo de almas. Con la nobleza de esta iniciativa, durante todo el siglo XVI, se multiplicarán las congregaciones de seculares sometidos a regla, con carácter misionero.

De este modo, en el año 1575 y dentro de una Roma agitada por los diversos movimientos de la Iglesia postridentina, tomaba por fin cartas de realidad la Congregación del Oratorio que un sencillo y tremendamente popular párroco había comenzado a formar nueve años atrás¹. Al igual

¹ Sobre la vida y fundaciones de san Felipe Neri, ante la escasez de fuentes documentales e iconográficas contemporáneas, lo más recomendable es acudir a: CONCIENCIA, Manuel. *Vida admirable de el Glorioso Thaumaturgo de Roma... San Felipe Neri*. Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1760. Ed. Facsímil: Nabu Press, 2012.

que el resto de congregaciones de clérigos, la instaurada por san Felipe Neri en la Iglesia de Santa María in Vallicella, se ocupaba por dotar a ordenados y laicos de una intensa formación espiritual, que había de proyectarse en el ejercicio de la pastoral y de la caridad en la vida cotidiana. La única diferencia de la comunidad filipense, con respecto a sus homólogas, no es otra que la plena libertad concedida a sus miembros, con negación expresa del fundador de que jamás se confeccionase regla conventual alguna².

Singularidades de la fundación granadina



Fig. 1. Situación del Oratorio de San Felipe Neri en la Granada Conventual sobre: *Plano Topográfico de Granada*. Biblioteca Central de la Universidad de Granada. Francisco Dalmau. 1796. Fotografía del autor.

Desde la capital del Tíber, se irradiarían estos procesos de cambio e intensificación de la vida religiosa a todos los confines del orbe católico y la ciudad de Granada no constituiría una excepción en todo ello. A lo largo de las centurias XVI y XVII, la que se había prometido como “Nueva Roma³” tras el culmen de la Reconquista, llegó a contar con setenta y ocho fundaciones

² Tal disposición que, al mismo tiempo, propugnaba la independencia de cada fundación respecto a las demás, será una voluntad bastante flexible. En los casos que nos ocuparán, veremos cómo las casas españolas estaban estrechamente relacionadas y, por otra parte, la rama femenina participó del rigor de una clausura bien normativizada. Sobre esto último ver: S/A. *Regole del venerabile Monastero detto delle Filippine in Roma*. General Books, Memphis, 2012. Ed. Facsímil.

³ Sobre la idea de Granada como “Nueva Roma”: OROZCO PARDO, José Luis. *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*. Granada, Diputación Provincial, 1985, pág. 5 y ss.

religiosas de importancia a los niveles conventual, parroquial, benéfico, episcopal y regio. La tierra que durante ochocientos años había elidido su identidad cristiana, se convertía en el centro de una efímera utopía donde el afán renovador no habría de verse frustrado por el lastre del pasado. En pleno centro del desarrollo de este contexto, emergería la iniciativa que abogaba por la implantación de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en el ámbito granadino. Sin embargo, si fuese preciso arrojar una consideración inicial sobre este incipiente acontecimiento, ésta no sería otra que la de su tardío e intrincado asentamiento (Fig. 1).

Ciertamente, no serían demasiados los apoyos con que la pretensión oratoriana contó en un primer momento, maguer los pocos que obtuvo resultaron decisivos. Así, para el último tercio del siglo XVII, Granada ya contaba con la presencia de dos notables congregaciones de clérigos. Por un lado, la pequeña comunidad de Padres Menores de San Francisco Caracciolo asentada junto a la Iglesia de San Gregorio Bético en 1686. Por otro, la Compañía de Jesús tenía ya más que consolidada su hegemonía en la urbe iliberitana, tras su implantación en 1554⁴. De este modo, la creación de una nueva confraternidad sacerdotal que les pudiese hacer sombra no debió despertarles demasiadas simpatías. Tampoco se haría accesible la opción hacia algún patrocinio significativo.

La idea no era nueva. En el verano de 1670, el presbítero don Pedro de Torres, último Señor de Lobres, se encontraba refugiado en la Corte a causa de una serie de litigios interpuestos por su hermana y un sobrino, quienes le acusaban de llevar una administración irregular del mayorazgo familiar. Y es que, su ferviente entrega al celo apostólico, le había llevado a vender su título nobiliario y tierras correspondientes, con el fin de crear un notable beaterio en Granada. Una vez en Madrid, entrará en contacto con don Francisco Hurtado de Mendoza, Caballero de Santiago, posiblemente por recomendación del presbítero granadino Dionisio del Barrio, a cuyo cargo había dejado la administración de sus tierras en su ausencia. Del mismo modo, de la mano de Hurtado de Mendoza, simpatizante declarado de la causa filipense, conocería al preposito de la congregación en la Villa y Corte, el doctor Juan Ortiz, con quien experimentaría un acercamiento a las praxis fundadas por san Felipe Neri.

El 13 de octubre de 1670 fallecería don Pedro de Torres en Madrid, habiendo intitulado como albaceas testamentarios a los citados Dionisio del Barrio y Francisco Hurtado. En su última voluntad, dictada tan solo nueve días antes de su fenecimiento, el presbítero iliberitano mostraba su intención de que se continuase con la «congregación de mujeres seglares que yo tengo comenzada a fundar en dicha ciudad de Granada, en una casa mía que está junto al hospital de

⁴ La compleja configuración contrarreformista de la Granada de la Edad Moderna se encuentra detallada en: BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada. Ciudad y Desamortización*. Granada, Universidad, 1998, pág. 30 y ss.

San Juan de Dios»⁵. Por otra parte, previendo posibles reticencias por parte del Arzobispo, quien no se mostraba demasiado favorable ante este tipo de fundaciones, añadió otra cláusula por la que lega estas mismas propiedades a «cuatro clérigos con su prepósito, que cuiden de encaminar y enseñar las almas en el servicio de Dios Nuestro Señor y para que salgan a hacer misiones (...), a los cuales es mi voluntad dejar toda mi hacienda».

Efectivamente, con anterioridad a su marcha definitiva a la Corte, don Pedro había llevado a convivir a una casa de su propiedad, situada en la calle Zafra del Albaicín a siete beatas, puestas bajo su dirección y la protección de Ntra. Sra. de la Pasión. Con la agitación que supuso el pleito familiar reclamando dicha residencia, la congregación se vio reducida a cuatro mujeres que trasladó a otra de sus propiedades, en el encuentro de la Calle de San Jerónimo con la de San Juan de Dios. La capellanía y custodia del beaterio, junto con las demás propiedades, quedaría de este modo confiada a don Dionisio del Barrio, como ya se anunció previamente.

El propio Hurtado de Mendoza redactaría y publicaría tiempo después la crónica fundacional del Oratorio granadino⁶ y en ella da desarrollo al nada claro litigio testamentario. Numerosos son los documentos probatorios conservados, salidos de imprenta y compuestos por ambos fiduciarios en defensa de la legalidad del establecimiento filipense. De este modo, alegan haberse presentado ante el arzobispo, don Diego de Escolano y Ledesma, en las jornadas del 17, 22 y 29 de abril de 1671, con el fin de reiterarle la voluntad de don Pedro en cuanto a la congregación de beatas. Sin embargo, aseguran que «su Ilustrísima habiéndolo visto, y lo en él ordenado, previniendo los inconvenientes que de la dicha fundación de mujeres podían resultar, y considerando los que tenía su fundación, y pareciéndole más acertado el que se fundase la Congregación de Clérigos Misioneros en segundo lugar ordenada por el Testador, usando el derecho, y facultad que a su Dignidad asiste, resolvió no haberse de hacer la Congregación de mujeres, sí, la de dichos Clérigos. (...) Y pidieron a su Ilustrísima licencia para su fundación, y que para su perpetuidad fuese debajo de Regla aprobada por la Santa Sede Apostólica, y que fuese la del Glorioso Sn. Phelipe Neri, por ser la que más se adecuaba a la mente del Fundador⁷».

Claro está, que si atendemos a los testimonios ofrecidos por las cuatro beatas durante el litigio, la estima hacia el que había sido nombrado su capellán y patrono no se prodigaba demasiado, acusándolo de tramar con el Ordinario su disolución. De hecho, tras la obtención de

⁵ El testamento de don Pedro de Torres puede ser consultado en: *Libro de erección de la Congregación de San Phelipe Neri*. Archivo Histórico Provincial de Granada. Conventos, libro 7219, pág. 10 y ss.

⁶ HURTADO DE MENDOZA, Francisco. *Fundación y Crónica de la Sagrada Congregación de San Phelipe Neri de la Ciudad de Granada...* Madrid, Imprenta de Julián de Paredes, 1689.

⁷ BARRIO Y MONSERRAT, Dionisio del. *Breves apuntamientos en demostración de la Iusticia que asiste a la Congregación del Glorioso San Phelipe Neri de esta ciudad de Granada...* Granada, Imprenta de Raymundo de Velasco, 1678. En: Archivo Histórico Diocesano de Granada, L.R., Caja 92.

las propiedades de don Pedro a comienzos de 1671, el presbítero Dionisio del Barrio no se demoró demasiado en desterrar a las congregantes de aquellas y dar inicio al Oratorio Filipense⁸.

Tal y como puede adivinarse fácilmente, la autoridad del arzobispo Escolano no hizo sino refrendar un inmejorable apoyo a la intencionalidad de los dos albaceas por extender la presencia oratoriana en suelo español. Así pues, se hace indubitable la influencia que ambos debieron ejercer en la inclusión de la cláusula testamentaria por parte de un don Pedro de Torres agonizante. Con el *nihil obstat* del prelado granadino, que no obstante ya había mostrado su animadversión hacia estas formas de vida con la supresión de algunos beaterios⁹, tan sólo restaba adaptar la situación a las voluntades postreras, de manera que el Oratorio granadino contase con un inmejorable respaldo patrimonial y económico para sus inicios.

¹⁰El 12 de mayo de 1671 quedaba aprobada por el Ordinario la fundación del Oratorio de San Felipe Neri en Granada. No obstante, el «pleito grande de la fundación» interpuesto por las cuatro beatas en la Real Chancillería ralentizaría unos meses más la definitiva calma, al ser fallado a favor de las mismas. Una última apelación llevarían a cabo los ya oratorianos ante la Santa Sede. Por fin, en el año 1682, el prepósito Francisco Navascués¹¹ regresaba triunfante de Roma, con la bendición del papa Inocencio XI y un ladrillo perteneciente a la Puerta del Perdón de la Basílica de San Pedro, que el Sumo Pontífice le había concedido a modo de primera piedra para el nuevo Oratorio. De acuerdo con el rumbo de los acontecimientos, se abría una etapa de insospechada prosperidad para la congregación y, el 15 de septiembre de 1686, en presencia del aún deán Martín de Ascargorta, se celebra la ceremonia de bendición y colocación de la primera “piedra”.

El siguiente objetivo sería el de alcanzar el patronato regio, de forma que la construcción de un notable templo pudiese ejecutarse en el menor tiempo posible. Para ello no dudaron en preparar el terreno a priori y sumarse a la piadosa obra de la reina Mariana de Austria por extender la devoción a los Siete Dolores de la Virgen María. En orden a ello, Dionisio del Barrio ya había encargado a José de Mora en 1670 la realización de una dolorosa de talla semejante a la Virgen de la Soledad que Gaspar Becerra había dejado en la iglesia madrileña de la Victoria¹², por la que sentía especial devoción la monarca consorte. En la misma línea, el arzobispo Escolano les

⁸ Pregúntase si los Albaceas del M^o D. Pedro de Torres han cumplido en conciencia con la obligación de testamentarios... Universidad de Granada, Biblioteca del Hospital Real, Caja MS-1-004 (1).

⁹ Escolano ya había intervenido varios beaterios, al darles regla monástica para transformarlos en conventos. En: CRUZ CABRERA, Policarpo. “La imagen religiosa como estrategia fundacional”, *Cuadernos de Historia del Arte de la Universidad de Granada*, 41, 2010, págs. 134 y 145.

¹⁰ Los testimonios manuscritos sobre los acontecimientos fundacionales pueden localizarse en: *Noticias del templo de María Santísima de los Dolores y Congregación de San Felipe Neri de Granada*, s.f. Archivo Histórico Provincial de Granada, Sección Comisión de Monumentos, libro 198, s.p.

¹¹ *Ibidem*. El P. Dionisio del Barrio falleció durante la epidemia de peste de 1679, sucediéndole el P. Francisco Navascués Pérez como prepósito, hasta su marcha a Sevilla en 1698.

¹² FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo. *La Virgen de Luto. Indumentaria de las Dolorosas castellanas*. Madrid, Visión Libros, 2012, págs. 39-59.

alentaría en el propósito al trasladar la hermandad servita granadina al Oratorio filipense el 5 de noviembre de 1671 y adjudicar a la dolorosa de Mora la titularidad de la misma, decisión ante la cual compondría un bello exordio dirigido a la también madre y viuda Reina de España¹³. Por último, ya en 1686, la propia congregación granadina se dirigía a doña Mariana de Austria con el fin de solicitar su patrocinio, en una carta en la que aseguraba que, con la nueva devoción que con ellos se instauraba en Granada, se fundaba el primer templo dedicado a la advocación de Ntra. Sra. de los Dolores en todos los reinos de España¹⁴. Lamentablemente, las arcas reales acababan de verse considerablemente mermadas tras la Guerra Franco-Holandesa (1672-1678) y el Sitio de Luxemburgo (1683-1684), al tiempo que permanecían ancladas a los sucesos de la Contienda de los Nueve Años (1688-1697) contra Francia, por lo que el apoyo regio nunca llegaría.

Las obras de la Iglesia de los Dolores se prolongarían desde 1686 hasta 1725, tiempo durante el cual, con enorme habilidad, pondrían en marcha la mejor de las maquinarias en cuestiones de patrocinio: el fomento de la piedad de una feligresía entregada a una devoción. Los medios con que se alcanzaron estos fines pueden resultar de lo más sugerentes, ya que el ámbito de la milagrería desarrollará un protagonismo imposible de superar. En primer lugar, hemos de ocuparnos de la fundamental relevancia de la imagen titular. Los profesores López-Guadalupe Muñoz y Cruz Cabrera¹⁵ han analizado en sus trabajos la idea de la devoción a una imagen como estrategia fundacional por parte de las congregaciones religiosas. Centrándonos, pues, en el caso de los filipenses granadinos, me atrevería a apostillar con otro matiz, y es que la devoción a la imagen titular no sólo supuso una táctica en cuanto a la fundación, sino asimismo en lo que a crecimiento y desarrollo se refiere.

Ntra. Sra. de los Dolores (Fig.2), actual Virgen de la Soledad en el Calvario, responde a la tipología de dolorosa genuflexa y absolutamente traspasada por el más incurable dolor, que José de Mora había podido contemplar durante su intermitente estancia en la Corte entre 1666 y 1680¹⁶, como ya se ha indicado. Desde el primer momento, la factura de la imagen estuvo rodeada del más paradójico misterio. Así, Hurtado de Mendoza afirma que el prepósito encontró al imaginero en «sitio extraño y no acostumbrado a frecuentar», al tiempo que enarra el modo en que la dolorosa quedó tallada en lo esencial en apenas una tarde, por un José de Mora en estado de inspiración mística. Igualmente, en otra visita posterior en que debatieron sobre el nombre que debía darse a la misma, fue Ella la que se pronunció al respecto y «como en casa de Zacarías el milagro de restituírsele la voz confirmó el acierto del nombre [de Juan el Bautista], así dicho

¹³ ESCOLANO Y LEDESMA, Diego de. *Exordio de la Orden de los Siervos de María Santísima...* Granada, Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1671. [Biblioteca de la Universidad de Granada].

¹⁴ «Es esta la primera Yglesia que en España se ha dedicado a María Sma. con este específico título de los Dolores». En: *Noticias del templo de María Santísima de los Dolores...*, op. cit.

¹⁵ Ver: CRUZ CABRERA. *La imagen religiosa...*, op. cit., Et: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada, Atrio, 2009.

¹⁶ GALLEGOR BURÍN, Antonio. *José de Mora*. Granada, Universidad, 1925, págs. 68-71.

acaso prodigioso confirmó la imposición del nombre de Dolores a la Sagrada Imagen». Tampoco serían de menor estimación los sucesos acaecidos durante el traslado de la Virgen al Oratorio el 1 de agosto de 1671, en que se concitaron inesperadas sanaciones entre enfermos que salieron a su encuentro¹⁷.



Fig. 2. Ntra. Sra. de los Dolores (Granada). 1671. Archivo Histórico Provincial de Granada [F-0453]. 1863-1900. Fotografía de José Ayola García.

En apenas unos meses, la popularidad de la imagen y de la congregación que la ha concebido alcanzaba unas cotas insospechadas. Dos días después de su llegada a las casas de los filipenses, la Virgen de los Dolores era instalada en la pequeña capilla que a posteriori se denominaría Oratorio Parvo¹⁸ y sería bendecida por el propio Arzobispo, «con grande afecto y concurso numeroso del pueblo que asistió este día a ver las poco acostumbradas ceremonias de bendecir imágenes (a lo menos en público); con que antes de dedicar la iglesia, era ya frecuentada la casa por la devoción de la Virgen Santísima de los Dolores».

Para el mes de septiembre de 1725, la venerada talla era colocada en un austero y sencillo camarín sobre el presbiterio de un templo recién concluido. Las relaciones dispuestas en los inventarios hallados y las constantes referencias plásticas conservadas vienen a coincidir en que la estancia denominada “camarín” no era sino una pequeña hornacina practicable desde su parte

¹⁷ De los prodigios obrados por la imagen puede hallarse detenida cuenta en: *Noticias del templo de María Santísima de los Dolores...*, op. cit.

¹⁸ Se trata de una capilla interna presente en toda casa oratoriana para el desarrollo de los Ejercicios Espirituales. En el caso de la granadina, una vez trasladada la Dolorosa de Mora a la iglesia, se encargará a Ruiz del Peral una copia de ésta para dicho lugar, que se veneraría con la advocación de Virgen de la Soledad; actualmente se localiza en la capilla del granadino Colegio Loyola.

posterior, en que se disponía la imagen sobre una mínima peana y con el único adorno de unas «cortinas de amuezo morado ondado con aguas¹⁹». De este modo quedaba orlado un espacio de plástica penumbra, a manera de monótono fondo del que emergía la compungida expresión de la obra maestra de Mora. Tal será el calado de esta devoción y sencilla, aunque imponente, disposición que, como casi una centuria más tarde sucederá con la nueva patrona de la ciudad, no se contará en Granada —e incluso en otros territorios, como veremos— edificación religiosa que no contase con al menos una pintura de la Virgen de los Dolores en su camarín. Así pues, esta tipología de dolorosa se difundiría rápidamente en la práctica totalidad de territorios españoles, con el añadido de que no sólo ella, sino también su leyenda cundiría y encontraría veneración en este sentido.

Mas no todos los prodigios se limitaron a la devoción principal, pues los terrenos sobre los que se edificaría esta iglesia igualmente quedarían marcados como hito martirial. A mediados del siglo XVII y con los ecos sacromontanos aún resonando en aquella España, una serie de visiones de la intrigante mística soriana, María de Jesús de Ágreda, situaron en Granada un primer intento de martirio del Apóstol Santiago a manos de los judíos. Estas revelaciones vinieron a ser confirmadas por una visita del misionero capuchino fray José de Carabantes, quien, al acudir a visitar a la neófita congregación filipense, recibió una nueva iluminación — levitación incluida— por la que confirmaba que el Apóstol había sido torturado en el solar destinado a la iglesia, martirio que fue detenido por intervención de la Virgen María, a quien aquel levantó un pequeño santuario en el mismo lugar, como agradecimiento. Con semejantes precedentes, al comienzo de las obras en 1686, los oratorianos volvieron a admirarse del favor que les cedía la misma Virgen, ya que «dio bien a entender los misterios de esta obra y la mano de Dios oculta: (...) a más de cuatro varas de profundidad se comenzó a descubrir una muralla²⁰» que, casualmente, discurría por el mismo trazado que el maestro de obras había dado al perímetro del templo y que fue aprovechado como sólido cimiento.

Esta serie de sorprendentes hallazgos, estrechamente ligados a la leyenda apostólica reseñada, igualmente servirían para justificar una vez más la legalidad de la congregación. Sucesos similares acontecieron a san Felipe Neri en los comienzos de su andadura romana «cuando edificó su primera Iglesia de Ntra. Sra. in Vallicella para su Congregación (...), se halló que por donde el Santo señaló iba un cimiento debajo de tierra». Por lo tanto, no resultaba demasiado estrambótico concluir que la congregación granadina era fundada por la voluntad

¹⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “El mecenazgo artístico del Cardenal Belluga: La Capilla de la Virgen de los Dolores en la Iglesia Mayor de Motril”, *Imafronte*, nº 17, 2003-2004, pág. 108. Sobre la disposición del camarín y sus alhajas: *Inventario de S. Felipe Neri*. 1837. Archivo Histórico Provincial de Granada, Sección Desamortizaciones, 2432-28.

²⁰ Sobre la evolución de las obras del Oratorio, también se hallarán interesantes testimonios en: *Noticias del templo de María Santísima de los Dolores...*, op. cit.

divina y que lo estaba en un lugar donde éste se había manifestado desde los primeros siglos de nuestra Era, a través de los prodigios de los santos.



Fig. 3. *Fachada del Oratorio Granadino* (Actual Santuario del Perpetuo Socorro). Granada. Entre 1699-1713. Col. Privada. Fotografía del autor.

Ni qué decir tiene que, una vez más, el fervor popular se deshizo en generosidad para con el Oratorio. No sólo el común del pueblo, sino también gran parte de la acaudalada aristocracia local participaría en el desarrollo de la comunidad de seculares. De este modo, para el año 1794²¹, los filipenses de Granada acumulaban la posesión de medio centenar de legados, entre beneficios, capellanías, donaciones y obras pías, al tiempo que algo más de 8000 marjales de tierra productiva, que les proporcionaban unas rentas de cerca de cien mil reales de vellón mensuales. Sus mismos congregantes serán especialmente desprendidos en este sentido. Para las obras de la iglesia, el mismo cabildo catedralicio cedió, sin cobro de emolumentos, al maestro mayor de obras de la Catedral, Melchor de Aguirre († 1697), quien legaría aquí la que sin duda es la mejor de sus trazas (Fig.3).

De acuerdo con los dibujos originales que he podido localizar en los últimos meses entre los fondos del Museo Metropolitano de Nueva York²², tras la muerte de Aguirre en 1697, no parece descabellado pensar que asumiese la culminación de las obras Ignacio de Urceta. Este último arquitecto suponía la mano diestra de Aguirre en las obras que tenía comenzadas en Málaga

²¹ Documentación de S. Felipe Neri: propiedades rústicas y subasta de fincas. Archivo Histórico Provincial de Granada, Secciones Conventos y Desamortizaciones, legajos varios.

²² Se trata de un alzado a grafito, firmado por Aguirre y catalogado como *Design for the Interior of the East End of a Church*; fue vendido al MET en 1960 por un coleccionista londinense. [A.N. 60.636.3]

y, de haber sido el continuador de su maestro en el Oratorio de Granada, sería el responsable de haber introducido algunos ligeros cambios, en orden a precipitar la culminación de las obras. Sabemos que la fachada se encontraba acabada en 1699 y que la nave del templo se abrió al culto en 1717, para finalmente completarse con la inauguración de la capilla mayor ocho años después, como queda descrito líneas atrás, aunque las torres no comenzarán a erigirse hasta la retirada de los franceses en 1812²³.

Se trata, en definitiva, de una obra de gran magnitud y elocuencia, pese a la austeridad de su fábrica. En orden a los dibujos hallados en el MET, en los que se refleja el modelo que Aguirre repetirá en sus puntuales edificaciones, se puede contrastar la forma en que el Oratorio iliberitano supone una versión aumentada y mejorada de sus experiencias anteriores. Así pues, traslada la robusta impronta canesca asimilada en la Catedral de Granada a sus fachadas, como testimonian la del templo que nos ocupa o la correspondiente a la iglesia antequerana de las Recoletas, con una verticalidad acusadamente marcada. En el caso filipense, el interior vuelve a desarrollarse en torno a una magnánima planta de salón, con tres capillas a cada lado sobre las que se asientan dos cuerpos de tribunas. En cuanto atañe a la ornamentación estructural y disposición de los elementos, nuevamente replica los trabajos aprendidos y realizados por él mismo en la Sede granadina —a fin de cuentas trabajaba para un mismo comitente—, aunque con una originalísima traza en el diseño de la portada, de significativo cósmico, la cual pone de manifiesto su afición por la astrología²⁴. La situación del Oratorio en vecindad con el vasto complejo jesuítico y dentro del eje urbano de San Jerónimo, será igualmente un claro condicionante en la configuración de los planteamientos estructurales, tanto como el lenguaje plástico-estético empleado, que junto con la historia legendaria enunciada, les serviría de inmejorable muestrario de cara al incremento de su consideración social y eclesiástica.

La expansión del proyecto granadino

Las nada menudas dificultades iniciales no supondrían óbice alguno a la hora de engrandecerse dentro de un próspero presente, por lo que, la gran aceptación del Oratorio granadino implicará la infusión de aliento desde la que nacerán nuevas fundaciones. La Congregación de San Felipe Neri se convertía así en su propio e inmejorable mecenas, el cual

²³ *Recuerdos de la dominación francesa. El convento de San Felipe Neri*. Archivo del Instituto Gómez Moreno, legajo CV.

²⁴ Sobre esta faceta de Aguirre se dice en: *Libro de erección de la Congregación de San Phelipe Neri*. Archivo Histórico Provincial de Granada. Conventos, libro 7219: «ser el primero de esta facultad que entonces había en estos Reinos (...) singular no sólo en la Arquitectura sino también en la Astrología»

contaba con el apoyo de los recursos de sus propios integrantes. El 8 de febrero de 1698²⁵, el prepósito granadino Francisco Navascués llegaba a Sevilla acompañado por el, también congregante y presbítero, Félix de Rivera, previa recomendación del canónigo lectoral de Córdoba, futuro cardenal Luis de Belluga, al arzobispo hispalense Jaime Palafox. La pretensión era clara: desarrollar en esta ciudad los gratos logros de Granada.



Fig. 4. *El hombre moribundo* / Antonio Th. Ortells [portada], 1702, Biblioteca General Valenciana.

Inicialmente, solicitaron la posibilidad de establecer el Oratorio de Sevilla en la Casa de Comedias. Esta prístina petición no era casual, puesto que desde la erección de la primera casa oratoriana en Valencia en 1645, una de las principales luchas en que se abanderó la congregación fue la de abolir la celebración de los populares actos teatrales en que se concitaban «la liviandad de las acciones, la descompostura de los trages, la insolencia de las mugeres, la deshonestidad de las palabras, la disolución de los bailes y entremeses, lo lascivo de los amores...»²⁶. Sin embargo ante la imposibilidad de erradicar semejante natural enemigo, optaron por abrir sus iglesias a una experiencia, incluida dentro de su propia liturgia, que ya había sido comenzada en Roma por el propio fundador: la creación de “oratorios” en los que, a modo de más accesible y popular auto de fe, las gentes pudiesen esparcirse en los templos con semejante alegría con que lo hacía en las corralas, alejada del carácter pecaminoso que estas últimas revestían. Relevantes títulos de aquel

²⁵ Respecto a la historia y evolución de la fundación sevillana véase: MARTÍN RIEGO, Manuel et al. *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Historia y patrimonio artístico*. Córdoba, CajaSur, 2004, págs. 45-54, 431 y ss.

²⁶ Respecto a la actitud de la congregación frente a las comedias: CALLADO ESTELA, Emilio. “El Oratorio de San Felipe Neri y la controversia sobre las comedias en la Valencia del siglo XVII”, *Hispania Sacra*, nº 127, 2011, págs. 133-153.

drama áureo del XVII saldrán de esta iniciativa, pudiéndose contar *El hombre moribundo* de Antonio Teodoro Ortells o el *Oratorio Sacro al Nacimiento de Cristo Señor Nuestro* de Pedro Martínez de Orgambide (Fig. 4).

Volviendo sobre la fundación hispalense, finalmente el arzobispo Palafox les cedió unas casas en la calle Costales de la collación de Santa Catalina, cuya nueva iglesia, desaparecida en la actualidad, se levantaría entre 1709 y 1711, a partir de una generosa donación realizada por el propio prelado. Dicho templo, contaría con el exorno nada desdeñable de retablos realizados por Jerónimo Balbás, Duque Cornejo y Juan de Astorga. Igualmente, la dedicación del templo se acogería a la devoción de los Dolores de María, cuya imagen titular, semejante a la granadina de Mora, sería realizada por Pedro Roldán y, a posteriori transformada por el mismo en imagen de vestir, más acorde con el gusto sevillano²⁷. Hacia 1702 y por contacto directo del racionero colegial de Baza, don Felipe Fermín, con el susodicho Francisco Navascués, vería asimismo la luz la fundación del Oratorio bastetano, de sobresaliente humildad conceptual, con un camarín estrechamente ligado al de Ntra. Sra. del Rosario de Granada, e igualmente dedicado y presidido por una dolorosa basada en el mismo esquema y encargada esta vez al mismo José de Mora²⁸.



Fig. 5. *Monumento al Cardenal Belluga (Murcia)*
[detalle]. Col. Privada, Granada. José Ayola García,
1968. Fotografía del autor.

Sin embargo, si una personalidad despuntará por encima de todas, en cuanto al mecenazgo ejercido a favor de la Congregación de San Felipe Neri y su expansión, ésta no será otra que la

²⁷ MARTÍN RIEGO & RODA PEÑA. *El Oratorio de San Felipe Neri...*, op. cit., págs. 478-480.

²⁸ También era una talla de vestir. GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora*, op. cit., págs. 164-165.

del ya mencionado Luis de Belluga y Moncada (Fig. 5). Nacido en Motril en 1662, pasaría a Granada dieciséis años después para realizar sus estudios de teología como colegial de Santiago, institución enclavada en la granadina calle de San Jerónimo, entre las sedes del Oratorio filipense y el Colegio de los jesuitas, que igualmente era regentada por estos últimos. Desde fechas muy tempranas, aparecerá ligado a la Congregación de San Felipe Neri, por cuyo santo fundador y advocación mariana titular mostrará una abnegada devoción durante el resto de su vida. Ya en los meses de enero y febrero de 1702, firma como presbítero congregante, junto con Andrés Benítez y Juan Fernández, en la documentación relativa a la breve fundación de un nuevo Oratorio en la Ermita de Ntra. Sra. de la Cabeza de Motril, propuesta en la que su participación fue sin duda decisiva²⁹.



Fig. 6. *Dolorosa de la Caridad*.
Córdoba. c. 1691. Col. Privada.
Granada. Fotografía del autor.

Igualmente, conocemos que Belluga recibió las últimas órdenes menores³⁰ el 22 de diciembre de 1684 y que, entre 1689 y 1704, ejerció como canónigo lectoral en la Catedral de Córdoba, plaza que obtuvo por oposición en 1686 y tras el prestigio ganado a su paso por el Colegio de Santa María de Jesús en Sevilla. Sin embargo, tras un prolongado pleito en demostración de su “limpieza de sangre”, en 1687 obtendría plaza como canónigo magistral en la Catedral de Zamora donde sería ordenado presbítero por fray Gaspar de Vergara e intentaría

²⁹ Las líneas maestras de la biografía de Belluga quedan definidas en: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ. “El mecenazgo artístico...”, op. cit., págs. 70-71. Sobre su papel en la intrincada fundación motrileña: Archivo Histórico Diocesano de Granada, L.R., Caja 91.

³⁰ Archivo Histórico Diocesano de Granada, Sección Sacerdotes, libro 3 (1668-1693).

fallidamente implantar la congregación oratoriana. De este modo, previo al igualmente errado intento fundacional en Motril, se asentaría inicialmente en Córdoba donde al fin conseguiría dotar de realidad a sus afanes por extender el Oratorio, quedando fundado en la capital de la Mezquita el 7 de septiembre de 1696, con el beneplácito del aún obispo Salazar. Para la nueva implantación, Belluga compraría a la familia Venegas de Henestrosa un palacete privado en la actual plaza de Ramón y Cajal, el cual había sido levantado por Juan de Ochoa en 1589. Hacia 1720, se encarga al arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo las trazas de una nueva iglesia de mayor adecuación a las necesidades pastorales y litúrgicas de la congregación³¹. Pese a que esta última fundación, dedicada a Ntra. Sra. de los Dolores —no podía ser de otra manera— no está lo suficientemente estudiada, todo parece indicar que la dolorosa (Fig.6) que procesiona a los pies del Señor de la Caridad fue la imagen titular del Oratorio cordobés, cuya autoría debe situarse nuevamente en el círculo de los Mora.

A partir del año 1705, la trayectoria de Belluga no haría sino precipitarse en su crecimiento, pues en este año sería nombrado Obispo de Cartagena por la nueva monarquía borbónica, como premio a su abnegado apoyo, del que es preclara muestra su escrito en *Defensa de los derechos del Señor Don Felipe V*. Desde este momento su ligazón a la figura del Borbón, pese a diversos desencuentros, permanecerá inquebrantable, de modo que todas sus nuevas fundaciones serán acogidas al patronato de Felipe V. Así y hasta su muerte en Roma en 1743, concentraría los títulos de Cardenal, Virrey de Valencia, Ministro del Rey en Roma, Capitán General de los Ejércitos, Caballero Real de San Genaro y Protector de España.

En la sede murciana de su obispado, comenzará en 1706 con el patrocinio de un nuevo Oratorio de San Felipe Neri, el cual recibió el respaldo oficial de la Monarquía en 1713³². Para la nueva congregación huertana se levantó una residencia junto a la Ermita de San José anexa a la Iglesia de Santa Eulalia, que hizo las veces de oratorio. Sorpresivamente, en esta ocasión y por los litigios con el Gremio de Carpinteros, que hasta el momento había sido el legítimo propietario de la ermita, se mantuvo la titularidad del Patriarca de la Iglesia y la devoción principal de los filipenses murcianos no sería una nueva reinterpretación de la dolorosa de Mora, sino el busto de la *Virgen de las Lágrimas*³³, al que se le atribuía el milagro de haber llorado ante los sucesos de la Guerra de Sucesión. Una vez más, la milagrería se comporta como factor añadido a una fundación que, con ello, alcanza el favor y los óbolos del pueblo.

Con idéntico tesón, el cardenal Belluga iniciaría en 1715 una intensa campaña de colonización en la Vega del Bajo Segura, con tres fundaciones coloniales pías principales

³¹ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. *Inventario monumental y artístico de Córdoba*. Córdoba, Diputación, 1983, pág. 223.

³² BUENDÍA LÓPEZ, José. “Capilla de San José, Iglesia de Santa Eulalia”, *Memorias de Patrimonio Histórico*, nº 6, 2004, págs. 81-85.

³³ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ. “El mecenazgo artístico...”, op. cit., pág. 77.

bautizadas con los toponímicos de San Felipe Neri, Nuestra Señora de los Dolores y San Fulgencio —patrón y fundador de la diócesis cartagenera, del que Belluga era sucesor episcopal—, ostentando la primera el título de Real Villa concedido por Felipe V el 12 de febrero de 1732³⁴. Ya en 1719, tras recibir el birrete de purpurado de manos de Clemente XI, se asienta en la Ciudad Eterna donde quedará más estrechamente ligado a los mismos orígenes de la Congregación del Oratorio. Con los filipenses romanos convivirá durante buena parte de esta última etapa de su vida, sin perder jamás de vista sus orígenes. Este sentimiento férreamente identitario de Belluga, le motivará a promover, en 1729, la última gran obra en conexión con la espiritualidad oratoriana.

Ocho años antes había dejado fundada en la Iglesia Mayor de Motril una capellanía dedicada a Ntra. Sra. de los Dolores³⁵. Dicho patronato sería el germen de una nueva y magnánima capilla barroca, confiada a las trazas de José de Bada, pupilo y continuador de los trabajos de Hurtado Izquierdo en Granada. La capilla se articulaba en torno a un cuadro de la Virgen de los Dolores del Oratorio granadino, constituyendo un interesante paréntesis dentro de la arquitectura española del XVIII, al encontrarse plenamente condicionada por las trazas de Borromini en el Oratorio de Roma y de Martino Longhi en la misma Iglesia filipense de Santa María in Vallicella en que Belluga recibiría definitiva sepultura.

En definitiva, el arribo de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Granada constituye, en sí misma, la piedra angular que determinará unos *modi operandi* y unas morfologías plásticas tracistas de una identidad única y exclusiva. La transformación de su liturgia para combatir las “malsanas” diversiones del siglo y la propagación de unos tipos devocionales milagrosos, entre los que despunta la omnipresente dedicación al tipo más humanizado de Ntra. Sra. de los Dolores, funcionarían como inmejorables garantes de la veneración popular y de un considerable peso social que, tras los altibajos decimonónicos jamás volvería a recuperar en nuestro territorio. Es así, con la plena entrega de grandes personalidades externas y, sobre todo, internas de la congregación, cómo se nutre el desarrollo de nuevas formas de manifestación artística y litúrgica, dentro de la sólida simbiosis en que ambas dimensiones se desarrollarán en la Catolicidad heredera del Concilio de Trento.

³⁴ VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista. *El Cardenal Belluga: su obra inédita e impresa*. Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2010, pág. 37.

³⁵ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ. “El mecenazgo artístico...”, op. cit., págs. 81-112.

ARTES PLÁSTICAS Y ARQUITECTURA DE LOS PALACIOS EPISCOPALES DE ANDALUCÍA ORIENTAL DURANTE EL BARROCO

Laura Luque Rodrigo, Universidad de Jaén

Introducción

El Concilio de Trento (1545-1563) supuso un nuevo resurgir para los palacios episcopales, que tras el esplendor medieval habían decaído en cuanto a poder representativo y ornato, dado que la mayoría de los prelados no residían en su diócesis. El cónclave decretó la obligatoria residencia de los obispos en ellas, pues era la forma de luchar contra la herejía y controlar las jurisdicciones católicas. No obstante este punto no estuvo exento de polémica, siendo Bartolomé de Carranza Miranda (1503-1576), autor de la obra “Controversia sobre la necesaria residencia personal de los obispos”, su máximo defensor. La obligatoria residencia, unida a las mayores atribuciones que recibieron los prelados tras la reforma tridentina, supuso el reforzamiento de la autoridad obispal que se materializó en la necesidad de mejorar sus residencias, hacerlas más confortables para la vida en ellas y dotarlas de un aspecto más ornamentado y grandioso que simbolizase el poder episcopal. Si la catedral dentro de la ciudad representa el poder divino, el palacio es símbolo del poder terrenal del prelado. Los palacios episcopales ya habían quedado definidos tipológicamente mucho antes, por lo que las reformas se centraron en darle un aspecto más palaciego, mayor ornato y dotarlos de colecciones de arte y mobiliario más acorde a la dignidad.

Arte y ornato en los palacios episcopales de Andalucía Oriental

Arquitectura

En **Granada**, el palacio arzobispal no era más que unas casas adquiridas a inicios del siglo XVI, que habían acumulado numerosas reparaciones y reformas. Fue precisamente en el siglo XVII cuando el palacio adquirió tal categoría, gracias a las intervenciones de los arzobispos D. Pedro González de Mendoza (1610-1616) y Martín de Ascargorta (1693-1719). Para la llegada del primero, los responsables de las casas ya realizaron varios reparos, puesto que al parecer no se encontraban en condiciones. Estas obras concluyeron a finales de 1610 y habían sido dirigidas por Ambrosio de Vico. A su llegada, el arzobispo González de Mendoza, fue encargando al mismo maestro la dirección de varios reparos, confiriendo a la casa un aspecto palaciego que nunca antes había tenido. Cambió de sitio la capilla y la amplió, mandó construir la escalera,

aderezar los aposentos, cambiar las chimeneas, reformar la zona de servicio y abrir o cerrar puertas y ventanas. Además, en el patio principal se construyó un claustro de columnas con piedra parda de Sierra Elvira y arcos, frisos y cornisas con piedra toba de Alfácar. El patio se adornó con una fuente que hizo Ludovicus Cueto (artífice real), rematada con una escultura de Bernabé de Gaviria y se cubrió con un toldo (1613). Existieron críticas por el gasto excesivo para una vivienda, cuando era preciso terminar algunas iglesias y la catedral. La corona se vio obligada a intervenir y decidió que la obra había sido necesaria y el coste poco elevado¹.



Fig. 1. *Palacio episcopal*. Granada.
Fotografía del autor.

La siguiente intervención de envergadura en el palacio arzobispal tuvo lugar durante el episcopado de fray Alonso Bernardo de los Ríos (1677-1622), que compró una casa en la calle Librería con la intención de unirla al palacio mediante un pasadizo elevado. El cabildo municipal dio permiso para realizar la obra. Pero el prelado que verdaderamente realizó obras significativas fue Martín de Ascargorta (1693-1719). Antes de su llegada, como era habitual siempre que había sede vacante, se reparaba la casa con el fin de adecentarla ante la llegada de un nuevo arzobispo. Una vez entró en Granada, continuó las obras, reconstruyó la pared hacia la calle Librería y se compuso de nuevo la entrada. Las obras para dar mayor ornato al palacio continuaron en menor medida en el siglo XVIII, pero se llevó a cabo una incorporación importante, como fue la apertura de una hornacina en el primer piso, en la pared hacia la plaza de Bibarrambla, donde se colocó

¹ Archivo del Instituto Gómez Moreno. Legajo 102, pág. 155 y ss.

una imagen de la Virgen de las Angustias, de gran devoción en la ciudad, esculpida por José de Risueño en 1716. Durante el pontificado de D. Antonio Jorge y Galván (1776-1787), tuvo lugar el desalojo de los colegiales reales que ocupaba parte del edificio. Esto sirvió para instalar allí las oficinas de la Curia y aliviar así la estrechez de la casa arzobispal. (Fig. 1)

Los arzobispos de Granada contaron además con una residencia secundaria en la localidad de Albuñuelas durante el episcopado de D. Francisco de Perea y Porras (1720-1723); pero tras la muerte del prelado acaecida en esta casa, fue donado a la congregación de San Juan de Dios. Sin duda, la residencia arzobispal secundaria de mayor importancia y que sí era propia de la dignidad, fue la que poseían en Víznar². Esta residencia fue adquirida por el arzobispo Galcerán Albanell (1620-1626), pero no era más que unas casas descuidadas y poco confortables. En el siglo XVII, el arzobispo Antonio Jorge Galván las amplió y reformó, dado su estado de ruina y abandono, pero aun así, según el catastro de Ensenada³, debía ser una casa muy pequeña. Fue D. Juan Manuel Moscoso y Peralta (1789-1811) quien convirtió esta residencia en un lujoso palacio. El arzobispo adquirió las casas colindantes y contrató al arquitecto Domingo Tomás, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y director de Arquitectura de la Escuela granadina. En 1795 el palacio estaba construido.

Su planta tiene forma de L, siendo la crujía principal, perpendicular a la iglesia. El acceso se hacía desde la plaza del pueblo. Contaba con dos plantas, siendo la superior la principal. A ambos lados del palacio se abrían jardines de tipo francés con gran variedad de plantas, fuentes y esculturas. Lo más característicos del palacio son las pinturas murales que adornan tanto el interior como el exterior. Si bien las pinturas no son de una gran calidad, presentan algunos temas iconográficamente interesantes. Así, en algunas estancias aparecen paisajes que recuerdan la cerámica inglesa, en otras, retratos de tipo cortesano e incluso oriental, escenas de caza, de lucha de animales, floreros o arquitecturas fingidas, pero sin duda lo más destacado en cuanto a la pintura mural, es la galería que abre hacia el jardín de verano. La galería inferior está decorada con un repertorio de escenas del Quijote, tomadas de las ilustraciones que decoraron la edición de Joaquín Ibarra (1780), realizados por artistas de la Academia. En la galería superior se dibujan escenas goyescas, bucólicas y con animales personificados, así como dos pasajes mitológicos: el rapto de Europa y el carro de Apolo. Las pinturas, al menos las que decoran la galería, fueron realizadas por los pintores Nicolás Martínez Tellado, Antonio Jiménez (nacido en 1749) y el giennense José de Medina⁴. (Fig. 2)

² LUQUE RODRIGO, Laura: "Juan Manuel de Moscoso y Peralta, Arzobispo de Granada (1789-1811) y su contribución al palacio de retiro de Víznar", en *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano (CEIBA)*. Santiago de Compostela, 2014.

³ A. H. P. G. Legajo 1619. Catastro del Marqués de Ensenada. Relación de eclesiásticos. Víznar.

⁴ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: "Retrato de un arzobispo criollo: el palacio del Cuzco (Víznar, Granada)", en *Quiroga*, n°2 (julio-diciembre 2012), Granada, Universidad de Granada, 2012, págs. 62-77.



Fig. 2. *Detalle de la galería inferior del palacio de Vézar. Fresco que representan escenas del Quijote. Granada. Fotografía cedida por Grupo Begara.*

En **Jaén**, la dignidad episcopal poseía desde la fundación de la diócesis después de la conquista, un palacio en Baeza (que comparte la sede episcopal), un castillo-palacio en Begíjar y el palacio de Jaén. Durante la primera mitad del siglo XVII se realizaron reformas en las casas de Begíjar, Baeza y Jaén. En el primer caso, fue una obra concertada con el cantero Francisco de Mesa, pero se desconocen los detalles. En cuanto a Baeza, también son reformas poco detalladas, pero que parecen más bien corresponderse con reparos que con modificaciones significativas⁵. No es así el caso de Jaén, cuyo palacio era el resultado de numerosas ampliaciones llevadas a cabo durante la segunda mitad del siglo precedente – anteriormente los prelados habitaban una pequeña casa palaciega en la calle Campanas, en un lateral del templo catedralicio -. Durante el siglo que nos ocupa, el obispo Sancho Dávila (1600-1615), realizó importantes reformas, dejando su escudo tanto en el patio como en la fachada principal. Una de las reformas acometidas por el citado prelado, fue documentada por el profesor Miguel Ruiz Calvente⁶ y se corresponde con la construcción de la portada, encargada en 1606 a Juan de Biquende. Ruiz Calvente propone al escultor Sebastián de Solís como el posible autor de la traza de la portada; una portada que el historiador dice que “*se nos presenta un tanto desmochada*”⁷, ya que falta el relieve del Santo Rostro situado sobre el tímpano, el escudo central de Sancho Dávila y la escalinata original. El palacio también perdió el singular balcón esquinado que presentaba en la segunda planta, hacia la calle del Obispo. La actual portada, de estilo manierista, se compone de un arco de medio punto sobre jambas, flanqueado por dos columnas dóricas sobre pedestal. Sobre ellas se eleva un friso

⁵ RUIZ CALVENTE, Miguel. “La portada de las casa episcopales de Jaén, obra del maestro cantero Juan de Biquende”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 162. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1996, pág. 1522.

⁶ *Ibidem*.

⁷ RUIZ CALVENTE, op. cit, pág. 1525

sin decoración que sostiene un frontón triangular partido, rematado por los pinaculillos sobre los que asientan las armas de Sancho Dávila. En el tímpano se sitúa una cartela sin labrar. En el resto de la fachada destaca un relieve con el escudo real y los blasones de D. Diego Tavera.

Durante la primera mitad del siglo, los prelados adquirieron además varias residencias estivales en otros puntos de la diócesis, algunas incluso en la propia capital. La primera adquisición tuvo lugar aún en el siglo XVI, fue comprada por el obispo D. Bernardo de Sandoval y Rojas (1596-1599), entre los sitios de la Fuente de la Peña y Valparaíso, muy cerca de Jaén⁸. Era una casa rodeada de un gran espacio natural con ordenación geométrica y con una capilla dedicada a Nuestra Señora de Belén. El proyecto constructivo fue culminado por su sucesor, D. Sancho Dávila y Toledo, en 1602, pero pocos años después, hacia 1615, el mismo prelado haría donación de la finca a los jesuitas. El obispo que le sucediera, D. Baltasar Moscoso y Sandoval (1619-1646), adquirió una nueva residencia, dentro de la propia ciudad, pero en una zona más fresca y con buenas vistas, al final del paseo de la Alameda. Realmente se trataba de un cuarto situado dentro del Convento de Capuchinos que el propio prelado había trasladado a este punto de la ciudad en 1621⁹. El cuarto de capuchinos, perteneció a la dignidad episcopal hasta que los monjes fueron exclaustrados.

El obispo D. Fernando de Andrade y Castro (1645-1664), también fue generoso con las donaciones realizadas a la dignidad. Durante su episcopado tuvo lugar la compra¹⁰ y donación¹¹ de una casa palaciega en Valdepeñas de Jaén. El prelado adquirió la casa en 1655 para utilizarla como residencia veraniega. Años más tarde, en 1663, hizo donación de la misma a la dignidad episcopal. La dignidad contaba también con un cortijo en Arjona, una casona de pequeñas proporciones que hacía las veces de tinado.

Conocemos la morfología de todas estas residencias gracias al pleito por el expolio de los bienes que quedaron tras la muerte de Andrade y Castro¹², litigio que se desarrolló entre 1664 y 1666 y en el cual se hace relación de los reparos que precisaban cada una de las viviendas, hasta en dos ocasiones. En estas relaciones se hace una descripción indirecta de las casas de Begíjar, Baeza, Jaén, el Cuarto de Capuchinos y el Cortijo de Arjona. En cuanto al palacio de Valdepeñas, tenemos también una pequeña descripción en el documento de compra-venta.

Los palacios de Baeza y Jaén eran los principales y por lo tanto los más amplios, si bien el de Begíjar también contaba con unas proporciones considerables. Todos ellos se organizaban

⁸ LÓPEZ ARANDIA, María Amparo. *El colegio de San Eufasio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Jaén (1611-1767)*. Jaén, 1999, págs. 111-113.

⁹ MARTÍNEZ DE MAZAS, José. *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén (1794)*. Barcelona: El Albir, 1978, pág. 262.

¹⁰ A. H. P. J. Protocolos notariales, legajo 1527. Escribano Cristóbal Mirez Ortuño (1655).

¹¹ A. H. P. J. Protocolos notariales, legajo 1535. Escribano Cristóbal Mirez Ortuño (1663).

¹² A. H. P. J. Protocolos notariales, legajo 1536. Escribano Cristóbal Mirez Ortuño (1664).

en torno a varios patios y contaban con dos plantas, la primera pública y la segunda privada. En cada uno de los palacios existían varias viviendas, que servían para alojar no sólo al prelado y su familia, sino a otros altos cargos eclesiásticos así como al personal de servicio de la casa. Así, es frecuente encontrar varias cocinas y alacenas, alcobas, salones, despachos, biblioteca, caballerizas, gallineros, huertas, etc. También es frecuente que aparezca un mirador, próximo a la estancia del obispo. El palacio de Jaén, por ser el principal, contaba con salón del trono, refectorio, cochera, numerosos balcones, tesorería, varias escaleras y un gran número de piezas. La casa de Valdepeñas debía ser similar, aunque de menores dimensiones. Aún más pequeño era el cuarto de Capuchinos, que contaba eso sí con un gran jardín y numerosos balcones.

En el siglo XVIII, encontramos una descripción de cada una de las viviendas (excepto de Valdepeñas), en el Catastro del Marqués de Ensenada¹³. Esta descripción nos proporciona una información muy similar a la del documento por el espolio de Andrade y Castro, por lo que los palacios parecen haber cambiado poco en ese tiempo. No obstante, el obispo Fray Benito Marín (1749-1769) debió realizar importantes reformas, al menos en Begíjar – donde aparece su escudo – y en Jaén, donde levantó la torre (1761), reformó el patio y construyó una portada lateral (1756), además debió ampliar el palacio, puesto que adquirió una casa colindante al canónigo de la catedral D. Esteban Domínguez en la calle del Colegio¹⁴. La puerta es adintelada y se compone de dos pilastras sobre las que asienta un entablamento con una cartela con la fecha de ejecución y un frontón triangular partido con el escudo del prelado. (Fig. 3)



Fig. 3. *Puerta lateral del palacio episcopal. Jaén. 1756. Fotografía del autor.*

¹³ A. H. P. J. Catastro Marqués de Ensenada, Relación de Eclesiásticos.

¹⁴ A. H. P. J. Legajo 1989. Escribano Juan Gabriel de Bonilla (1756).

El caso de **Málaga** es distinto, puesto que el palacio como tal, no fue construido hasta el siglo XVIII. La residencia obispal se había situado en el lugar que hoy ocupa desde el episcopado del segundo prelado malagueño, D. Diego Ramírez Villaescusa de Haro (1500-1518). Fue reedificado por fray Bernardo Manrique (1541 – 1564), con una disposición en torno a un patio central y dos torres a los lados. En 1719, cuando se decidió continuar con la construcción de la catedral, hubo que derribar parte del palacio, quedando así el edificio más reducido. Además, hubo que trasladar el seminario al palacio, por lo que hubo que levantar un nuevo cuerpo. La construcción se llevó a cabo durante el episcopado de D. José Franquis Lasso de Castilla (1756-1776). El encargado del diseño fue Antonio Ramos, discípulo del granadino José de Bada, por lo que se percibe influencia granadina. El palacio se compuso en torno a dos patios; uno aglutina alrededor las oficinas y el otro las estancias particulares del obispo. Se construyó además una escalera imperial a la que se accede mediante arcos rampantes, cubierta por un casquete elíptico decorado con pinturas murales que representan el triunfo de la Eucaristía. El patio se organiza mediante columnas de orden toscano sobre las que cabalgan arcos de medio punto. Sobre la puerta principal se sitúa una imagen de la Virgen de las Angustias, obra de Ortiz y colocada por expreso deseo del obispo Franquis en 1772¹⁵.



Fig. 4. *Fachada principal del palacio episcopal. Málaga. Fotografía del autor.*

¹⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga, 1980.

En la descripción que se hace del palacio en el Catastro del Marqués de Ensenada¹⁶, se da cuenta del uso de muchas de las estancias del palacio, así, conocemos que había despachos para el provisor, el fiscal y los notarios, así como para el tribunal eclesiástico, archivo general, salón de audiencias y espacio para los procuradores y la secretaría de testamentos. En la parte privada, encontramos habitaciones y salones para el señor obispo, cocinas, despensas, tres cocheras, oratorio, dos corrales y un jardín poblado con una fuente. (Fig. 4)

La dignidad episcopal malagueña contaba con una residencia secundaria en Coín, construida en tiempos del obispo D. Bernardo Marique (1541-1564) y restaurado en 1724 en sede vacante. Estaba conectada con la iglesia de San Juan y contaba con estancias para el prelado, su familia e invitados, jardín y cochera. Perteneció a la dignidad episcopal hasta que fue desamortizada, habiendo sido muy frecuentada por los obispos malagueños. Otra residencia que funcionó como casa episcopal, se encontraba en Churriana, en la finca conocida como El Retiro. Fue construida por el obispo fray Alonso de Santo Tomás (1664 - 1691) y tenía carácter de casa-fuerte, pero poseía unos bellos jardines. Al morir el prelado, la casa quedó en manos del convento dominico de Málaga, pasando por varias manos desde entonces.

Almería en cambio, no tuvo palacio episcopal hasta finales del siglo XIX. Antes tan sólo contó con unas casas maltrechas y casi inhabitables, que los prelados apenas ocuparon, de hecho, en 1702, el obispo D. Juan de Leyva (1701-1704), el Ayuntamiento y el cabildo pidieron al rey Felipe V que proporcionase a la dignidad una vivienda más decente y digna; la vivienda fue reparada y fue habitada durante un siglo, hasta que la casa volvió a amenazar ruina. Contaban, no obstante, con algunas viviendas secundarias, como una casa en Bacares desde el siglo XVI, un cortijo en el Mamí y una casa en Pechina, mandada construir por el obispo Molina y Rocha en 1745.

En el caso de **Guadix**, si bien el edificio actual se corresponde con una reconstrucción del siglo XIX (y posteriormente muy reformado en el siglo XX), sí que existió una vivienda con la categoría de palacio previamente, aunque de menores dimensiones que en los casos de Granada, Málaga o Jaén. En el Catastro de Ensenada¹⁷ se describe la casa y se menciona la existencia de cuatro cuartos bajos y dos altos, corral, cantina y cochera. Hasta la fecha, la única residencia secundaria conocida que poseía la dignidad episcopal accitana, se encontraba en Baza¹⁸, junto a la Iglesia de los Dolores y con acceso directo a la misma. Esta residencia fue construida en 1787 por el obispo fray Bernardo de Lorca y Quiñones. La residencia utilizó parte del edificio de la

¹⁶ A. H. M. M. Catastro del Marqués de Ensenada. Relación de Eclesiásticos.

¹⁷ A. H. P. G. Catastro del Marqués de Ensenada. Relación de Eclesiásticos.

¹⁸ SEGURA FERRER, Juan Manuel. *Baza, de la Ilustración al Historicismo: urbanismo, arquitectura y artes plásticas. Tesis doctoral*. Granada, 2007.

congregación de San Felipe Neri y algunas casas colindantes. Contaba con patio y escalera monumental.

Artes plásticas

El estudio de las artes plásticas y el mobiliario de los palacios episcopales es aún más difícil, puesto que las obras se mueven constantemente sin que quede constancia de ello. No parece frecuente el encargo de obras expresamente para los palacios, sino más bien que los obispos engrosaban sus colecciones privadas para posteriormente legarla a la dignidad episcopal. Lamentablemente, en la mayoría de los casos no queda documentación o si la hay, no se especifica claramente de qué obras se trata y sobre todo los nombres de los autores de las mismas. Parece, además, que hasta nuestros días, existe la costumbre de intercambiar obras con parroquias, sin que quede constancia.

En el caso de **Granada**, si bien no se ha podido documentar aquello que existe actualmente en el Palacio Arzobispal, sí que se han conservado algunos documentos¹⁹ que nos dan cuenta de la colección episcopal. Dicha colección aumentó notablemente durante los siglos XVII y XVIII gracias a las donaciones de algunos de sus prelados, pero posteriormente se vieron muy menguadas por distintas vicisitudes, como el expolio de las tropas francesas, la Guerra Civil y más recientemente el incendio de 1983. El primer gran encargo lo realizó Fray Pedro González de Mendoza, que para adorno del palacio encargó pintar más de cien lienzos que contasen las historias de los mártires de la Alpujarra, el episcopologio completo y otras láminas. La primera gran donación la realizó el arzobispo Martín de Ascargorta (1693-1719), que donó nada menos que cien lienzos a la dignidad arzobispal entre 1694 y 1696, encargados a expensas del arzobispo para adorno del palacio. Este arzobispo, inicia además la serie de retratos episcopales. La otra gran donación la realizó D. Juan Manuel Moscoso y Peralta (1789-1811), que compró para el palacio obras de Velázquez, los hermanos Cieza, Ardemans, Risueño, unos Desposorios de Santa Catalina de Juan de Sevilla, una Virgen con el Niño de Sánchez Cotán y una Magdalena de Alonso Cano, además de copias de Rafael, Murillo, Tiziano, una Tentación de San Antonio de Teniers y un Ecce Homo atribuido a Torrigiano. Ciertamente, en los inventarios de bienes muebles del palacio arzobispal realizados en el s. XIX e inicios del s. XX, consta la existencia de algunas obras procedentes del episcopado del citado prelado así como de algunas obras de Velázquez, Bocanegra o Alonso Cano, entre otros.

¹⁹ A. C. E. G. Legajo 77,15. / EISMAN LASAGA, Carmen. “Inventario de los bienes existentes en el Palacio Arzobispal de Granada. Año 1815”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XXII. Granada, 1991, págs. 189-197.

Únicamente conocemos algunas de las obras que hubo en el palacio arzobispal de Granada y de La Zubia por las fotografías de principios del siglo XX que se conservan tanto en el archivo del Instituto Gómez Moreno como en el Fondo Moreno del IPCE²⁰. En total, unas sesenta y cuatro imágenes que incluyen parte del episcopologio y que está formado casi en su totalidad por pinturas del siglo XVII de distintas escuelas españolas, aunque también existía alguna pieza de orfebrería y alguna escultura, así como algunas tablas flamencas. Entre los autores aparecen nombres como Alonso Cano, Francisco de Zurbarán o Antonio del Castillo²¹, entre otros.

Algunas obras debieron ser enajenadas en algún momento, puesto que en el Museo de Bellas Artes de Granada, se conservan cuatro bodegones procedentes del palacio arzobispal: uno de Mateo Cerezo (1645-1666); un segundo llamado “Cardo y fruta” de Alejandro de Loarte (c. 1620); un “Bodegón con objetos de cobre” de autor anónimo (1626-1675) y por último un “Bodegón con cajitas de dulces” de Van der Hamen (1621), todas ellas adquiridas en 1946²². También parece que existía en el palacio una Virgen de Belén o Virgen con el Niño de Alonso Cano²³, así como los lienzos de los fundadores atribuidos a Risueño que hoy cuelgan de los muros laterales de las capillas de Santa Ana y San Sebastián de la Catedral.²⁴

En **Jaén**, hasta la fecha no ha aparecido ningún tipo de documentación que indique qué obras adornaban el palacio durante la edad moderna, ni tampoco en la contemporánea. Sí es cierto que en la actualidad se conservan algunas obras interesantes realizadas durante el barroco, como *San Crispín y San Crispiano* de Sebastián Martínez²⁵. No obstante, esta obra pasó al palacio episcopal con posterioridad a 2005, año en que se realiza la *Guía artística de Jaén y su provincia*²⁶, dónde aun aparece la obra en la iglesia de la Merced. Otra obra, en este caso de autor desconocido, es el cuadro de *San Eufrasio*, que cuelga en la escalera; una obra en la que se representa al santo rodeado de feligreses y con el Santo Rostro detrás. Otra obra barroca es el *Crucificado* que se encuentra en el descansillo de acceso al despacho del obispo. En la sala de reuniones que se encuentra dentro del despacho del obispo, encontramos un Nazareno, también de autor y procedencia desconocida. En el despacho del obispo se encuentran algunas de las obras más interesantes y antiguas, todas ellas igualmente de autores y procedencia desconocidas. Así, aparecen varias pinturas que representan santos y una Inmaculada.

²⁰ Instituto de Patrimonio Cultural Español.

²¹ La obra *David con la cabeza de Goliath*, fue publicada en el libro: NAVARRETE PRIETO, Benito; NANCARROW, Mindy. *Antonio del Castillo*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2004, págs. 214 y ss.

²² DOMUS

²³ SALMERÓN ESCOBAR, Pedro. “El montaje de la exposición Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística”, en *PH*, nº 38, Sevilla, 2002, págs. 4-15.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael. *Revisión Historiográfica en torno a Sebastián Martínez. Trabajo Tutelado de Iniciación a la Investigación*. Jaén, 2011.

²⁶ MORENO MENDONA, Arsenio; ALMANSA MORENO, José Manuel; JÓDAR MENA, Manuel. *Guía artística de Jaén y su provincia*. Sevilla, 2005.

Las únicas obras de las que conocemos el autor, son la serie de grabados de los hermanos Klauber²⁷, que trabajaron en Aubsburgo durante el último tercio del siglo XVIII. Se trata de una serie de grabados teresianos que representan además el zodiaco. Desconocemos en qué momento y cómo llegaron estos grabados a Jaén, pero son sin duda uno de los mejores conjuntos de grabados conservados. (Fig. 5)



Fig. 5. *Santa Teresa y el signo zodiacal de Escorpio*. Palacio episcopal, Jaén. Grabado de los hermanos Klauber, S. XVII. Fotografía del autor.

Para finalizar con el despacho del obispo, en otra de las salitas adyacentes, cuelga un cuadro que representa a las mujeres llorando sobre Cristo muerto. En la vivienda del obispo aparecen otras obras interesantes, como dos Inmaculadas y la obra de Sebastián Martínez ya mencionada. Quizá, el conjunto más interesante sea el del oratorio privado, donde destaca la mesa de altar, que recoge una imagen del Santo Rostro y el Retablo, ambos dorados y con molduras y hojarasca. El retablo es de pequeñas dimensiones y en el centro se muestra una talla de Cristo en la Cruz. Por último, en la escalera que recorre la torre, cuelga una pintura en muy mal estado, que representa a *San Juan de Dios atendiendo a los enfermos*.

D. Francisco Sarmiento de Mendoza (1580-1595), inició la galería de retratos episcopales, al encargar a dos canónigos de la catedral que realizasen un episcopologio de la sede giennense²⁸. Este sirvió para que D. Sancho Dávila (1600-1615), encargarse la realización de la

²⁷ MORENO CUADRO, Fernando. “El zodiaco teresiano de los Klaubert”, en *Boletín de arte* n° 30-31. Málaga, 2009-2010, págs. 169-184.

²⁸ MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. “La galería de retratos de los obispos de Jaén”, en *Memoria Ecclesiae XXX*. Oviedo, 2007, págs. 195-200.

primera galería de retratos²⁹, que fue colocada en una sala del palacio episcopal, pero esta primera galería no debió perdurar mucho. Parece ser que fue hacia finales del pontificado de D. Baltasar de Moscoso y Sandoval (1619-1646) cuando se realizó la segunda galería, obras en óleo sobre lienzo de autor anónimo.

De lo que sí se ha conservado documentación, es en lo referente a textiles, pues por lo que se desprende de los textos, eran bienes muy apreciados. De hecho, se conserva el documento por el cual el obispo D. Baltasar Moscoso y Sandoval, dejaba en custodia los bienes del guardarropa a Francisco Rodríguez en 1620³⁰. Otro documento interesante, es la Relación de la Fiesta de Beatificación de San Ignacio en Granada (1610)³¹, para la cual el entonces obispo de Jaén, D. Sancho Dávila, hizo donación de “joyas, y riquezas, que de su casa envió delante el señor Obispo para el ornado de la fiesta”.

En **Málaga**, el inventario de bienes³² que había en el palacio de finales del XIX revela la existencia de algunas obras pictóricas, si bien la mayoría de los bienes son muebles y libros. La pieza barroca que mejor conocemos son los azulejos trianeros del jardín privado (c. 1784), doce paneles que representan escenas militares, cortesanas, gastronómicas y mitológicas, con hojarasca, candelieri y grutescos³³. De **Almería** apenas tenemos datos, tan sólo conocemos las tres piezas que actualmente se encuentran en el Museo Diocesano de la Catedral, que provienen del palacio. Se trata de un cáliz, un portapaz y un cantoral; el primero de oro sobre dorado pertenece al episcopado D. Anselmo Rodríguez (1780-1798); el portapaz es una obra en plata de finales del siglo XVI o principios del XVII de una gran sencillez y por último, el cantoral es una obra del siglo XVIII que presenta decoración miniada en las letras capitales.

En el caso de **Guadix**, se conservan algunas obras procedentes del palacio en el museo diocesano, como son una *Virgen con el Niño* de autor anónimo y la conocida serie de cobres flamencos; un conjunto de ocho pinturas sobre cobre del siglo XVII, salidas del taller de Frans Francken II, que representan pasajes del Antiguo Testamento, los cuatro primeros del Génesis y los otros cuatro del Éxodo. El origen de la obra no es del todo conocido y tan sólo se constata su presencia en el palacio a partir de 1907³⁴. (Fig. 6). En el propio Palacio, se conserva un óleo que representa un *Ecce Homo*, de autor desconocido. En la Capilla destaca la mesa de altar, decorada

²⁹ XIMENA JURADO, Martín de: *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y anales eclesiásticos de este obispado* (1652). Granada, 1991.

³⁰ A. H. P. J. Legajo 763. Morales. 8 de enero de 1620.

³¹ Relación de la fiesta que en la beatificación del B.P. Ignacio, fundador de la Compañía de Iesus, hizo su colegio de la ciudad de Granada en catorce de febrero de 1610: con el sermón que en ella predicó el señor don Sancho Dávila y Toledo, obispo de Jaén...

³² A. C. M. Legajo 318, pieza 1.

³³ SANTANA VILLANUEVA, Eugenia. “Fiesta y Simulacro. Palacio Episcopal de Málaga. 19 de septiembre de 2007 al 6 de enero de 2008”, *Isla de Arriarán XXIX*. Málaga, 2007, págs. 259-263.

³⁴ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. “La serie de cobres flamencos del Obispado de Guadix”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, 2005, págs. 99-117.

con relieves que representan flores y plantas pintadas de verde, ocre y oro. Por último, resalta el mobiliario del Salón Azul. En cualquier caso, por lo que se desprende de los inventarios realizados en los palacios episcopales de Guadix y Baza a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, no parece que existiera una gran colección de obras de arte, destacando tan sólo el mobiliario, algunas piezas de orfebrería y textiles³⁵.



Fig. 6. *El Juicio de Salomón*. Museo Diocesano, Guadix (Granada). Frans Francken II, S. XVII. Fotografía del autor.

Fiesta y boato en honor de los prelados

Otro aspecto relacionado con los palacios que muestra el complejo y rico panorama barroco, son las exequias por la muerte de un obispo y sobre todo las fiestas por la entrada del nuevo prelado en su diócesis. El ritual para la exequias poco ha variado y tenía un carácter más breve y privado (exceptuando el traslado del palacio al templo catedralicio), sin embargo, el ritual para la entrada de un nuevo obispo se vio reforzado y engrandecido a partir de la promulgación del *Ceremoniale Episcoporum* por Clemente VIII en 1600. El ritual se componía de distintas fases: el anuncio oficial al cabildo con la fecha de la entrada; cuando el obispo entraba en la diócesis, el cabildo municipal salía a recibirle, también lo hacía el cabildo catedralicio, pero más cerca de la ciudad; antes de entrar en la ciudad el obispo hacía una parada donde se revestía de

³⁵ A. H. D. G. Legajo 3337.

pontifical y adornada al caballo; entraba a la ciudad, generalmente adornada con arcos triunfales, donde era recibido y aclamado por el pueblo; se dirigía a la Catedral, y antes de entrar, en un altar que se preparaba para la ocasión, hacía juramento, besaba un crucifijo y se bendecía a sí mismo y a los asistentes; entraba a la Catedral acompañado de alguna pieza musical, frecuentemente el *Te Deum*; allí oraban y tomaba posesión de la sede, luego el cabildo besaba su mano; el prelado se retiraba a descansar al palacio, mientras para el pueblo comenzaba la fiesta; al día siguiente el cabildo visitaba al prelado en palacio, donde era convidado. Esta fiesta tendrá mayor boato en Granada, por ser cabeza de la archidiócesis.

Personajes principales

A lo largo de este estudio se han mencionado numerosas figuras episcopales que contribuyeron en mayor o menor medida al enriquecimiento de los palacios episcopales desde las últimas décadas del siglo XVI hasta finales del XVIII. Algunos de ellos destacan especialmente por su decisión en cuanto a la dotación de un auténtico carácter palaciego a las viviendas episcopales, por la adquisición y donación de nuevas casas en sus diócesis y de objetos artísticos que embellecían las viviendas. No obstante, debe señalarse que las motivaciones de todos ellos no siempre fueron las mismas, algunos simplemente encontraron casas muy maltrechas, pero en algunos de estos prelados, se observa un carácter paternalista unido con un afán de gloria personal, fueron personalidades que supieron combinar muy bien dos términos, *magnificencia* y *esplendor*³⁶ y que gracias a sus fortunas personales consiguieron pasar a la historia, no sólo por sus hechos, sino por su patrocinio artístico. En este sentido, destaca sobremanera la figura de Don Juan Manuel Moscoso y Peralta, pero es cierto que deberíamos pensar que otros prelados como Fray Benito Marín en Jaén. Sin duda, todos estos prelados, la mayoría poseedores de una gran cultura, supieron emplear los recursos artísticos como medio de propaganda y símbolo de la prosperidad que marcaron sus mandatos.

Conclusiones

El estudio de las reformas realizadas en los palacios episcopales durante el Barroco, así como el incremento de sus colecciones artísticas, ponen en evidencia el hecho de que ésta sea la época de mayor esplendor para esta tipología edilicia, sobre todo porque en el siglo XIX, el patrimonio y el poder episcopal, se vieron mermados considerablemente. El motivo por el cual los palacios se vieron tan engrandecidos durante este momento no es baladí, por un lado la reforma

³⁶ *Magnificencia* y *esplendor* son dos términos que empleó Giovanni Pontano (1426-1503) para definir a los príncipes italianos. Con *magnificencia* hacía referencia a las obras llevadas a cabo para la ciudad, para el pueblo y con *esplendor* a las acometidas para su propio boato.

tridentina reforzó el poder episcopal y éste debía hacerse material en la ciudad y por lo tanto, el palacio como ente visible del poder terrenal de los obispos, debía remozarse y adquirir mayor prestigio y dignidad, así como la entradas en las diócesis de los prelados. Asimismo, la obligatoriedad de residir en las casas obispales, exigió a los prelados acondicionarlas y hacerlas más apropiadas y confortables dado que no sólo eran obispos, sino que pertenecían a familias de gran abolengo. Mediante el ornato de los palacios hacia el exterior, los ciudadanos advertían el poder episcopal, mientras que el ornato interior servía para mostrar el poder a las altas dignidades que visitasen el palacio, en cuanto a la zona pública o para el propio disfrute de los prelados y sus familiares en la zona privada. Los obispos que gobernaron las diócesis desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII fueron conscientes de la dignidad que representaban y de cómo debían materializar su poder mediante el patrocinio artístico, entre otras cuestiones de gobierno. El arte se convirtió una vez más en un instrumento del poder, en este caso episcopal, que sirvió como propaganda y como cristalización de la reforma. En definitiva, durante el barroco asistimos a la conformación de los palacios episcopales como tales, a su enriquecimiento y a la creación de un vasto patrimonio arquitectónico y artístico, así como al comienzo de su declive a finales del siglo XVIII.

EL BARROCO: VIGENCIAS, RECREACIONES Y SIMULACROS EN LA CONFIGURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE UNA SOCIEDAD “GLOBALIZADA”

María Navajas Madueño y José Hernández Ascanio, Unidad de Investigación “EtnoCórdoba: Estudios Socioculturales”, Universidad de Córdoba

Introducción

En la sociedad actual en la que nos encontramos experimentamos lo que se ha venido a denominar “glocalización”, entendiéndose por este fenómeno el proceso colectivo por el cual se lleva a cabo una comunicación acelerada y una selección contextualizada de una serie de elementos culturales, orientado este proceso a la reconfiguración, consciente o no, de la identidad-identificaciones de dichas colectividades. Este proceso de comunicación-selección es orientado por el reconocimiento de la “fuerza simbólica” del elemento cultural seleccionado, así como la capacidad de la sociedad receptora para aportar soportes materiales a dichos elementos seleccionados dentro de su propia configuración cultural. En esta dinámica podemos identificar tres “movimientos básicos” que son: 1. vigencia —la permanencia de determinados elementos culturales manteniendo su función y relevancia original dentro de la configuración original—; 2. recreación —la modificación/adaptación parcial de determinados elementos culturales para hacerlos más coherentes con la configuración cultural vigente en el colectivo y en el momento considerado obteniendo un resultado funcional y equilibrado—; 3. simulacro —la modificación/adaptación parcial de los elementos culturales obteniendo un resultado no coherente sino disfuncional dentro del sistema cultural de la colectividad—.

Si lanzamos una mirada focalizada sobre el sistema cultural de Andalucía, es necesario llevar a cabo una mención especial en lo que respecta a la configuración actual del patrimonio cultural, tanto material como inmaterial, en lo concerniente a la cultura expresiva religiosa, donde el constructo cultural —entendido esto como la vinculación entre elementos materiales, estéticos, simbólicos-significativos y organizacionales— de Barroco tiene un papel fundamental. Utilizando como referente un estudio de caso en el medio rural cordobés, como es el estudio del sistema simbólico-ritual elaborado en torno a la festividad de la Semana Santa en Villa del Río, el presente trabajo analiza el constructo cultural del Barroco en los términos de la tríada vigencia-recreación- simulacro, pudiéndose anticipar que las “vigencias” de este periodo van a tener

especialmente relación con los soportes materiales, mientras que las “recreaciones” van a estar más orientadas a determinados rituales y fiestas de carácter más localizado, así como los “simulacros” van a tener más que ver con el sistema festivo-ritual de carácter más amplio, utilizándose para ello “faros culturales” o focos culturales.

La metodología utilizada para llevar a cabo el acercamiento a la realidad festivo-ritual que nos ocupa ha sido la descripción densa mediante observación participante reiterada y longitudinal propuesta por Geertz¹ así como el método etnográfico mixto, utilizando varias técnicas de carácter participativo con los actores y sujetos intervinientes.

Sistemas festivos-rituales: aproximación conceptual

La consideración de lo que denominaremos el *sistema festivo-ritual* ha sido en numerosas ocasiones desdeñada por estimarse materia propia de folcloristas, lo cual ha imposibilitado un acercamiento sistemático de los mismos y su contemplación desde diferentes ámbitos de estudio.

La atención de las fiestas desde las perspectivas del patrimonio se justifica, aunque sea solamente, desde la posición de la obsolescencia. Pero debemos considerar un nivel aún más importante, porque en estos sistemas la sociedad toma relieve. Los individuos ocupan los espacios y allí, al amparo de los símbolos y convirtiéndose en un referente simbólico en sí mismos, materializan su identidad social. Los *sistemas festivos-rituales* movilizan y en ellos se expresa y se ejerce la condición de miembro. Éstos son los que en gran medida conforman la realidad social o recrean un imaginario de la misma. Son un complejo contexto donde tiene lugar una intensa interacción social, donde se da una profusa transmisión de mensajes, algunos de ellos trascendentes, otros no tanto, y un desempeño de roles peculiares que no se ejercen en ningún otro momento de la vida comunitaria, y todo ello es susceptible de crear un nuevo contexto comunicativo. Conforman, por tanto, un fenómeno cultural global sinérgico no reductible a sus componentes por separado tales como el ritual o una actitud, aun cuando estos aspectos parezcan condensar el núcleo de significación de la “fiesta”. Una de las características que H. Velasco² atribuye a los sistemas considerados es el de la regulación del tiempo que consiste, entonces, en establecer ritmos. El tiempo es cualitativo, las unidades de tiempo no son culturalmente homogéneas sino que responden a situaciones concretas, pese a que en la actualidad podamos hablar de cierta tendencia, más que a la homogeneización, a la interconexión entre los sistemas de diferentes grupos sociales de referencia.

¹ GEERTZ, Clifford. *Interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1988.

² VELASCO, Honorio M. (Ed.). *Tiempo de fiesta*, Madrid, Editorial Tres-catorce-dieciséis, 1982.

Por tanto, estos sistemas conforman una regulación general del tiempo. Como ya expresara E. Leach³, los *sistemas festivos-rituales* marcan los tiempos sociales y ordenan las secuencias temporales de cada sociedad. Estos sistemas interrumpen la sucesión lineal del tiempo y establecen periodos y ciclos. Hablamos de medir el tiempo como si fuera un objeto en espera de ser medido. De hecho, creamos el tiempo al crear intervalos en la vida social. Antes de esto no hay tiempo que pueda ser medido. La sociedad no concibe el tiempo de forma homogénea, las actividades son distintas y los tiempos asumen valoraciones diferentes. El propio Leach muestra cómo la regulación y ordenación del tiempo se basa en el paso a distintos niveles de sacralidad en cuanto a su consideración. Los sistemas festivos serían mediaciones, umbrales a través de los que se da esta variación, además de otras múltiples funciones, que trataremos más adelante.

Desde este planteamiento general de ordenación del tiempo, los sistemas aparecen especialmente localizados en y como momentos de transición así como ejercicios de creación y recreación de la memoria colectiva.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, podríamos proponer una primera definición para lo que hemos venido a denominar *sistemas festivos-rituales*: "una serie de acciones y significados de un grupo, expresadas por medio de costumbres tradiciones, ritos y ceremonias, como parte no cotidiana de la interacción, caracterizadas por un alto nivel de interrelación social ya sea en un sentido de integración o de exclusión social, y en los que se transmiten significados de diverso tipo, que le dan un carácter único o variado, cumpliendo determinadas finalidades culturales básicas para el grupo y con carácter extraordinario, realizado dentro de un periodo temporal que a la vez es su subsidiario". Desde este punto de vista, deberíamos considerar los *sistemas festivo-rituales* como "instituciones globales" por cuanto tienen circularidad por sí mismas, pero que poseen una ineludible conexión con el resto de la vida social.

Una segunda aproximación a este campo sería la consideración de estos sistemas como lenguaje y por lo tanto, partícipes de los sistemas de carácter mixto: simbólico y utilitario, en que se expresa la imagen del mundo estructurada por la cultura y apoyándose en relaciones —más o menos— funcionales del ámbito social. Los *sistemas festivo-rituales* funcionarían como lenguaje al corresponder a una forma definida de conducta cultural, que tiene sus límites temporales, espaciales e incluso referenciales y situacionales. Éstos aparecen como un sistema comunicativo doble:

- Como un sistema o discurso de diversos ritos, ceremonias y tradiciones, articulado en sub-discursos.

³ LEACH, Edmund Ronald., *Cultura y comunicación*, México, Siglo XXI, 1989.

- Como un sistema de signos, códigos y referentes dentro de cada rito, ceremonia o tradición.

Esta situación se podría expresar de la siguiente forma: estos sistemas como conjunto de fiestas dentro de un marco temporal y/o espacial implica la articulación de las formas y significados de diversos ritos, ceremonias, costumbres, relaciones, etc., a ambos niveles: el de la interacción y el del contenido, vinculado al aprendizaje o socialización y a la conformación de la realidad social. Destacamos, además, el alto valor relacional de la comunicación en los *sistemas festivos-rituales*.

Llegados a este punto, podemos concluir lo expuesto hasta el momento con dos ideas generales:

- Los *sistemas festivo-rituales* son el acontecimiento comunicativo por excelencia, debido principalmente a su complejidad —en elementos constituyentes; en códigos superpuestos—, condensación —aparición simultánea de muchos y diversos elementos y procesos comunicativos— y reformulación histórico-cultural de los mensajes.

- Los *sistemas festivo-rituales* son asimismo el acontecimiento básico, totalizante, expresivo y relacional de una comunidad y grupo.

Si las fiestas son un código comunicativo, es decir, constituyen un lenguaje, debemos preguntarnos sobre el *corpus* de esa comunicación. Debemos pensar tal comunicación en términos de todas las realidades fundamentales. Entre estas realidades nos encontraríamos el tiempo y el espacio —algo a lo que ya nos hemos referido con anterioridad y que por tanto no vamos a repetir—, aspectos tecnológicos y económicos, aspectos sociales y políticos, y por último, aspectos ideológicos y de la cosmovisión.

La Semana Santa, caso de fenómeno *festivo-ritual*. Reflexiones teórico-estéticas

Retomando el obligado análisis del *corpus* dimensional del ya aludido *sistema festivo-ritual* para la correcta comprensión de dichos fenómenos festivos en su totalidad, y sobre todo de la perduración que se observa en determinadas sociedades, nos centramos en el caso de la Semana Santa en Andalucía, para abordar en posteriores epígrafes, el análisis del mismo fenómeno en Villa del Río. La elección de dicho objeto de análisis nos parece suficientemente justificada por cuanto se nos presenta obvia su gran repercusión en la sociedad española, pero de manera más incisiva en la región andaluza, donde cuya perduración, según los investigadores más especializados, se deberá no tanto al arraigo de una determinada “tradición” —con orígenes en

las medidas de la Contrarreforma de la Iglesia católica— como en la propia idiosincrasia de la identidad de la sociedad andaluza como receptora de dicha práctica⁴.

Por tanto, una vez clara nuestra postura —y más allá de la explicación de su éxito presente aún en nuestra sociedad actual—, lo cierto es que no podríamos dejar de aludir a los orígenes históricos del *sistema festivo-ritual* objeto de estudio, ya que si bien habría perdido manifiestamente una de sus principales funciones, esto es la finalidad primigenia evangelizadora —o al menos no resulta efectiva—, sí seguiría dando solución simbólica, también en la actualidad —y como la gran mayoría de fenómenos de este tipo⁵ —, al conflicto económico-social, esto es, en la dialéctica poder *político/ideológico-grupos dominados*, facilitando un escenario apropiado para ello⁶. Porque como asumimos hasta el presente, será a raíz del Concilio de Trento y el espíritu contrarreformista cuando la Iglesia católica verá en los desfiles procesionales un poderoso instrumento de adoctrinamiento y persuasión, en un marco donde el poder de las imágenes y el impacto sensorial será mucho más efectivo en los individuos que cualquier otro medio, dadas —entre otros factores— las prohibiciones y los altos índices de analfabetismo propios de la época. Sin embargo, y considerando la paradoja existente entre el carácter de la sociedad andaluza —basado fundamentalmente en un “[...] bajo nivel de práctica cristiana[...], alto grado de conflictividad social y anticlericalismo [...] y una fuerte tradición sociopolítica de izquierdas [...]”y la perduración y éxito de la Semana Santa como fenómeno *festivo-ritual* en la contemporaneidad, la explicación como decimos, no radicaría sino en las características de las dimensiones interconectadas del mismo —simbólica, sociopolítica, económica y *estético-expresiva*⁷ y especialmente, en una de ellas —la *estético-expresiva*— a la que daremos especial relevancia, por cuanto supone parte importante para la explicación del proceso de asimilación y recepción del mismo por parte de la sociedad andaluza, así como base de su *matriz identitaria*.

En las últimas décadas el estudio de los fenómenos festivos ha sido abordado de manera completa desde diversas disciplinas, y con especial importancia desde la Antropología, defendiéndose por lo general, un rechazo al discurso sobre la fiesta desde la consideración de una práctica social constante y lógica, sin necesarias distinciones en lo básico entre periodos o culturas por dispares o distantes que fueran, al contrario de lo que se observase en otros trabajos que sí tendrán esta visión, y por otro lado, la Historia del Arte, complementándose con la Antropología con sus perspectivas relacionadas con los fenómenos culturales y sus representaciones *artístico-*

⁴ MORENO NAVARRO, Isidoro. “Los rituales festivos religiosos andaluces en la contemporaneidad”, en *Actas de las I Jornadas de Religiosidad Popular*, Almería, 1996, págs. 319-332.

⁵ MORENO NAVARRO, Isidoro. *Antropología de las fiestas andaluzas: simbolismo e identidad cultural*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983.

⁶ MORENO NAVARRO, Isidoro. “Los rituales festivos religiosos andaluces en la contemporaneidad...”, op. cit.

⁷ MORENO NAVARRO, Isidoro. “Los rituales festivos religiosos andaluces en la contemporaneidad...”, op. cit.

estéticas^{8 9}. Ambas han sabido dar explicación a dichos fenómenos, diferenciando entre sociedades tradicionales y modernas en lo que a rituales celebrativos se refiere, y encontrando en la dimensión emocional y moderna (y no religiosa y tradicional) de la Semana Santa, así como en el uso de la estética propia del Arte Barroco —no tanto por religiosa, sino por expresiva, metafórica y emocional— en la representación plástica presente en las procesiones, la explicación fundamental a la perduración de dicho fenómeno en la sociedad andaluza. Por tanto, si existe un estilo artístico cuyas características encajan de pleno en una sociedad actual con una matriz identitaria basada en la emocionalidad, por cuanto tiene de expresividad y populismo, de efectismo y secularidad, de sensorial y no racional, ese es el Arte Barroco y todo lo que abarca dicha estética. Sin embargo, y como ya hemos aludido, vemos necesario diferenciar la naturaleza del fenómeno artístico de estética Barroca en su contexto contrarreformista y de absolutismos, y su razón de ser en la sociedad andaluza contemporánea.

Entre los conocimientos más básicos del estudio de la Historia del Arte Barroco español se encuentran las tres características fundamentales que definen dicho estilo en su contexto histórico: realismo, religiosidad y simbolismo. Ya los románticos atribuyeron el realismo contrarreformista a lo que entendían como “instintiva propia de la sensibilidad de nuestro pueblo”, pero el Barroco que se dio en España, y por ende, en aquellas regiones que más brillaron artísticamente en la época, fue el realismo entendido como claridad en el mensaje. Un estilo ampliamente estudiado en el contexto de la Contrarreforma desde todos los puntos de vista¹⁰. Junto con el realismo, la cotidianidad y el gran efectismo, observados en todas las técnicas y naturalezas artísticas, fueron también importantes signos distintivos y muy eficaces, dados los fines claros de adoctrinamiento, propaganda y efectividad emocional, en detrimento de otros factores que se habían tenido en gran consideración en el arte de periodos precedentes. De todos, el soporte plástico más adecuado a dicha finalidad sería la escultura o imagería, materializada en figuras o Imágenes, con una serie de ventajas sobre otros: se complementaban con otras artes, hacían una buena labor ilustrativa, podían apreciarse desde todos los ángulos y distancias, y cumplían a la perfección con el gusto barroco por las celebraciones multitudinarias y espectáculos.

En la actualidad, estas manifestaciones artísticas han perdido, de facto, el sentido práctico propio de la contrarreforma. Sin embargo, son ampliamente aceptadas por los sujetos integrantes de la sociedad andaluza, sean o no creyentes, que en su gran mayoría se implican de manera activa, participando de ella o desde el papel de espectador, porque al final, existe un efectismo, una intención de impresionar con las apariencias y suscitar fantasía y activación sensorial y

⁸ OROZCO PARDO, José Luis. *Fiesta barroco*, Granada, Gaceta de Antropología, 1985.

⁹ ANGUITA HERRADOR, Rosario. "El arte de labrar los metales. Jaén", en *VV.AA. Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Vol. VII. Sevilla, Tartessos, 2006.

¹⁰ D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid, Aguilar, 1994.

emocional, que se convierte en experiencia estética buscada. Unas emociones que por lo general se alejan de la religión y se acercan a lo sagrado, se alejan de lo tradicional y se acercan a lo transcendental afectando las condiciones del propio ser humano —la fuerza de la bondad en medio del padecimiento, la dignidad del justo perseguido, la amistad traicionada, el amor de la madre por su hijo— sobre las del ser religioso.

La celebración de la Semana Santa andaluza, es por lo general, una continua apelación a los sentidos, efectismo visual, sonoro, olfativo. En la procesión del presente no se manifiestan los valores estéticos del barroco contrarreformista, sino la estética de lo sublime y tremendamente subjetivo, que trasciende lo racional, una estética que se busca para hacerla experiencia¹¹, para hacerla privada. Para adaptarla, en definitiva, a nuestras propias necesidades, como pasaría también con el fenómeno observado desde la Antropología referente a las múltiples religiosidades observadas en la Semana Santa andaluza. Y es que la Semana Santa andaluza es un fenómeno *festivo-ritual* vivo que experimenta cambios y se adapta. Sin embargo, no hay que perder la visión de cuál es la naturaleza y justificación de esos cambios, ya que en algunos casos se experimentan los que vienen a denominarse “simulacros”, cambios acontecidos de manera impuesta y no natural, lo que contribuiría a un empobrecimiento cultural.

Vigencias, recreaciones y simulacros en la Semana Santa de Villa del Río

Si numerosas son las aportaciones teóricas que constituyen a la Semana Santa en uno de los más importantes referentes identitarios de la comunidad andaluza construyéndolo como un hecho social total, nosotros no lo hemos considerado por este aspecto, que pretendemos secundarizar en nuestra exposición. Sí compartimos la idea que la Semana Santa, en la actualidad se constituye como un fenómeno multidimensional que afecta al conjunto de la estructura social y cultural, constituyéndose en uno de los componentes más significativos del Patrimonio Cultural local, desbordando, aunque sin anular, la dimensión religiosa, y haciendo que en la práctica, se constituya hoy como un posible referente cultural no ligado automáticamente al hecho religioso.

Para comprender este fenómeno vamos a distinguir, y relacionar, elementos formales, funciones y significados.

Es la continuidad básica, durante más de cuatrocientos años de una serie de elementos formales y de símbolos en la Semana Santa lo que mantiene hoy activada una de las dimensiones y significaciones principales de la fiesta: la religiosa. En efecto, la Semana Santa sigue teniendo como uno de sus principales significados —sin duda el más directamente captable y, por ello, el que constituye el modelo consciente más generalizado— el de rememorar la Pasión y Muerte de

¹¹ TATARKIEWICZ, Wladislav. *Historia de seis ideas*, Madrid, Teknos, 1975.

Jesús mediante la representación iconográfica de sus escenas o paso, o mediante la conjunción de los mismos, que son conducidos por las calles en procesiones organizadas y protagonizadas por las cofradías.

A la hora de analizar este contexto de significación y de identificación podríamos caer en el error de llevar a cabo "un catálogo histórico-particularista" de la dinámica social de este fenómeno festivo. Sin embargo lo que pretendemos poner de relieve es la idea de entrecruzamiento de significados, significaciones, funciones y realidades sociales en las que se halla inmersa la Semana Santa de Villa del Río, donde la "fiesta barroca" se hace presente mediante una trazabilidad clara. Para ello vamos a recurrir a una metodología de análisis en lo que hemos denominado como "*persistencias, recreaciones y simulacros*" del *sistema festivo-ritual* barroco relacionado con la Semana Santa de Villa del Río.

Estableciendo un criterio cronológico en el desarrollo de la Semana Santa vemos como existe un eje que la fragmenta en dos periodos de desigual intensidad simbólica. El primero de ellos se correspondería con el periodo comprendido entre el Viernes de Dolores y el Miércoles Santo —no consideraremos aquí determinados fenómenos que se desarrollan durante el periodo cuaresmal por ser de poca incidencia en nuestro análisis— que tendría unos bajos niveles simbólicos; y el que se corresponde con el Jueves Santo a Domingo de Resurrección, de mayor intensidad simbólica. Podemos proponer como explicación a esta asimetría el que la primera parte del eje se construye entre los últimos años de la década de los setenta y la década de los ochenta sin que haya recibido una significación social importante, actuando como especialmente desde una lógica de construcciones estilísticas y organizacionales en un intento de hacerlo coherente con el sistema ritual vigente (en nuestro sistema de análisis serían recreaciones). El segundo de los periodos sí habría pasado ya una asignación social de significado (vigencias), e incluso en algunos casos, una resemantización o simulacros, que lo hace más asimilable para el colectivo en cuanto a los niveles de participación y las estrategias seguidas en ésta.

Por tónica general, podemos decir que las *vigencias* van a tener una mayor relación con los momentos simbólicos de mayor fuerza, pero que cronológicamente se pueden encontrar dispersos a lo largo del sistema ritual, que las *recreaciones* van a servir como puentes de sentido entre momentos simbólicos por la propia dinámica expansiva de la fiesta en su evolución histórica, y que los simulacros van a hacerse presentes como distorsiones del sistema donde la fiesta deja de ser tal, para convertirse en *simulacro*, siguiendo la argumentación de Baudrillard¹².

Aparentemente, puede resultar extraño comenzar esta exposición hablando de las "*recreaciones*" dentro de la fiesta barroca en el *sistema festivo-ritual* de la Semana Santa de Villa del Río frente a las "*vigencias*", pero la explicación es clara. La trazabilidad en las *vigencias*,

¹² BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kayrós, 1978.

recreaciones o *simulacros* de la fiesta barroca no mantienen una lógica lineal en relación al momento temporal en el que se producen sino que la relación la encontramos en cuanto a la fuerza simbólica del momento de la fiesta que consideremos, como ya hemos comentado.

Es por esto que la mayor densidad de fenómenos que hemos catalogado como “*recreaciones*” de la fiesta barroca en nuestro análisis se van a encontrar en la primera parte del eje *festivo-ritual* que hemos trazado.

En esta primera parte nos encontramos con una gran heterogeneidad de fenómenos, promovidas por instituciones sociales muy diferenciadas así como con desigual nivel de participación. Así, la mayoría de éstos fenómenos comparten la tónica de ser “construcciones originales particularísticamente dirigidas” —con esto hacemos referencia a que no surgen del consenso social sino que parten de una iniciativa particular que luego ha seguido desigual respaldo social—.

El primero de los fenómenos que podemos considerar es el Vía-Crucis que se lleva a cabo en la noche del Viernes de Dolores. Este acto surge entre 1974 y 1977 en torno a uno al Cristo Crucificado de la Iglesia Parroquial. Esta imagen, pese a poseer su propia cofradía se desvincula de la misma para este acto. Va a ser un fenómeno íntegramente organizado por las autoridades parroquiales y cuyo respaldo social va a ser más que discutible. Al ser una acción con una orientación eminentemente religiosa y de culto, la participación de los sujetos sociales va a ser circunscrita —unas cien personas sobre un total de 7200 habitantes aproximadamente—. La participación es desigual en torno a las variables de género y edad o procedencia social pero suelen compartir una adscripción a los barrios centrales de la población, siendo escasa la representación de los periféricos. Este fenómeno va a ser explícitamente público en tanto que se desarrolla en las calles de la población pero no va a suponer una modificación de dichos espacios —ya sea a nivel de uso de esos espacios o a nivel de significación de los mismos—, esto en tal medida que son frecuentes las interferencias de este acto con el desarrollo cotidiano de la actividad normal tal como es la perturbación del tráfico rodado, etc., fricciones que suelen ser solventadas de forma consuetudinaria sin mayor mediación que la directa de los sujetos participantes.

Todo el proceso va a estar muy mediatizado y controlado por los cánones religiosos de la Iglesia Católica cristalizados en los poderes religiosos locales. Sea cual sea la posición de los sujetos no van a considerar una alteración sustantiva en su “visualización” con respecto al resto del colectivo, es decir, al igual que en el uso de los espacios, no se produce una ruptura con la cotidianidad social, no se manifiestan diferencias sustanciales que nos hagan pensar en un momento “especial”.

Al considerar este fenómeno lo hemos hecho en el sentido que lo interpretamos como una readaptación social de otro fenómeno anterior. Desde el siglo XVII nos encontramos con una ruta del Vía-Crucis señalizada mediante mojones que conectaban la Ermita de Jesús Nazareno con la Ermita de la Patrona, constituyendo una línea imaginaria que discurría articulando diferentes barrios de la población —con diferente grado de centralidad simbólica—. En un primer momento esta "articulación espacial", que creemos que además servía como nexo en algunos de los referentes simbólicos de la población, era utilizado de forma individual o por pequeños grupos homogéneos (generalmente femeninos) bajo la apariencia de una actividad piadosa. Posteriormente se añade la imagen del Nazareno con la que se desarrolla este Vía-Crucis en la noche del Jueves Santo a la 1 de la madrugada hasta que en la década de los sesenta llega a la población la imagen del crucificado —relacionado con esto nos encontramos con que el Nazareno no procesiona en "la Madrugá" sino que esta se "recrea" en la década de los ochenta del s. XX, utilizando como modelos los cánones simbólicos de otras poblaciones cercanas, y más tardíamente las que se ponen en circulación mediante los medios de comunicación— y ocupa la posición de dicho acto. Pero junto con este cambio de imagen también se da un cambio de espacios abandonándose el recorrido primigenio —lo que ha provocado la pérdida del mismo y de los elementos que lo testimoniaban tanto material como inmaterialmente— por otro que sólo ocupa los barrios centrales de la población, en torno a lo que se constituye en uno de los centros simbólicos de la misma, la Plaza del Ayuntamiento —la única plaza que podemos considerar realmente bajo este epígrafe— y espacios adyacentes. Debemos decir que en buena parte este recorrido es compartido por otros fenómenos tales como algunas de las procesiones que salen a la calle durante la Semana Santa, el desfile del Corpus o el de la propia Patrona. Estos recorridos no resultan simétricos entre sí ni han permanecido estáticos a lo largo del tiempo pero sí que comparten abundantes elementos en cuanto a lo que a dotación de significación se refiere.

El otro polo del eje que hemos diseñado sería el formado por la puesta en la calle de los diferentes desfiles procesionales y la dinámica que se genera en torno a ellas.

Si bien podemos hablar de once hermandades en Villa del Río, la realidad que nos encontramos es una disposición de complementariedad y de insustituibilidad así como de especialización de las funciones, como ya lo habíamos comentado anteriormente. Esto es, cada hermandad poseía un único titular, produciéndose una complementariedad funcional y simbólica entre las diferentes imágenes y los sentidos y significados a los que hacía referencia. Sin embargo, la tendencia actual de homogeneización cultural orientada por la asimilación de estándares ha dado lugar a que, en aquellos espacios de menor fuerza simbólica, se multipliquen la oferta de posibles símbolos. Asistimos a un incremento de la oferta de imaginería que pretende ocupar espacios simbólicos de la colectividad pero que sin embargo tienen la capacidad de crear conexiones con la misma, quedándose única y exclusivamente en un soporte sin significación. Es

aquí donde empieza a aparecer el fenómeno del *simulacro*, en tanto que son “hechos sociales” sin referencia simbólica, es decir, vacías de sentido.

El planteamiento general de estas Imágenes —no hablaremos de hermandades en sentido estricto en tanto que no asumen esta configuración organizacional hasta entrado el s. XIX y en algunos casos el XX, (salvo las que afectan a los referentes simbólicos de mayor intensidad como son la Imagen del Nazareno o de la Dolorosa), funcionando más como escuadras (colectivos de individuos, gremiales en algunos casos, familiares o grupos de iguales en otros, que se reunían en torno a una imagen para hacerla desfilar con una independencia de que tuvieran una hermandad más o menos protocolizada.)— es el de visualizar una secuencia lineal de la Pasión en el espacio cronológico del Jueves y Viernes Santo así como del Domingo de Resurrección. Esta primera intencionalidad hace que algunas imágenes no sean intercambiables entre sí mientras que otras ocupan un mayor espacio temporal —especialmente la de Sta. María Magdalena y San Juan Evangelista—. Esto seguiría la lógica catequética derivada del Concilio de Trento, que aún podemos considerar en cierta medida.

Con la incorporación de nuevas imágenes y el fortalecimiento de la estructura de hermandades tal y como hoy la percibimos, especialmente las que entraban en competencia entre sí no exenta de cierta beligerancia —el caso de las advocaciones marianas— se produce un tiempo de *in pass* en el que compartieron un mismo tiempo y un mismo espacio simbólico y por ello una misma funcionalidad hasta que los sujetos sociales han ido reconfigurando la organización de estos elementos en un texto más o menos coherente —proceso que se desarrolla aún en la actualidad—.

A nivel general, observamos como la importancia percibida de esta fiesta no está tanto en "la fuerza de la tradición" sino en la capacidad dinámica de la misma, siendo considerada como estrategia por parte de los sujetos sociales. Podemos decir que una de las principales funciones de la Semana Santa es la de haberse convertido en uno de los contextos para la reafirmación y reproducción de identidades colectivas ya sean familiares —ejemplificada por hermandades como la del Stmo. Cristo de la Humildad, la de Sta. María Magdalena o San Juan Evangelista—, gremiales —los taxistas en torno a la Hdad. de Ntro. Padre Jesús Resucitado, o los estudiantes en torno a la Hdad. de los Estudiantes—, semilocales aunque no en un carácter taxativo como en otras localidades —Hdad. de Ntra. Sra. y Madre de la Paz y Esperanza Vs. Hdad. de La Virgen de la Soledad— grupos de pares —Hdad. del Santo Entierro, Hdad. de la Oración en el Huerto, Hdad. de la Santa Cruz— o locales —Hdad. de Ntro. Padre Jesús Nazareno—.

Estos niveles de identificación van a ir directamente relacionados con la capacidad y con la intensidad en la participación siendo más fuerte donde los grupos se presentan como más

reducidos —en el caso gremial, familiar o de grupo de iguales— o bajo la identificación local colectiva en torno al Nazareno.

Esta identificación con un *nosotros* específico supera las variables de edad y género o clase social aunque sí podemos decir que existen determinados contextos en los que se visualiza más una variable que las demás. Por ejemplo, en el desfile de La Borriquita existe una participación indiferenciada de los sujetos sociales pero el protagonismo atribuido lo copan los niños.

En definitiva, podemos decir que el sentido barroco de la fiesta ha sufrido un proceso de enucleación, en cuanto a que los referentes que hemos considerado como vigencias, por un lado se han concretizado en determinados soportes materiales (Imágenes, enseres, etc.) y determinados ritos (Sermón del Paso, etc.) que son los de mayor fuerza simbólica, aunque ha habido intentos de articularlos mediante puentes de sentido a través de *recreaciones*, aunque el fracaso en la conexión simbólica con la masa social la ha reconfigurado en *simulacros* a modo de espectáculos, objeto de consumo.

Pretendemos explicar con que desde finales de los años 60 del pasado siglo, la lógica que hasta el momento había dirigido el desarrollo de este periodo festivo entra en crisis. En parte, porque la población pierde un número importante de efectivos durante las décadas anteriores que son sustituidos por individuos procedentes de muy heterogéneas procedencias creando así un mosaico fraccionado de respuestas culturales no siempre compartidas. Por otro lado, relacionado con la variable anterior, se invierte la dinámica cultural del colectivo ante la necesidad de readaptar los efectivos. Otra de las variables sería que determinados sujetos, foráneos a la población, copan posiciones de poder con la capacidad de tomas de decisiones —ésta aumentada ante la inexistencia de un núcleo denso lo suficientemente consolidado como para responder culturalmente al proceso de cambio— que en buena medida dirigieron el cambio. Por último, consideraremos que, por la mediación de procesos materiales en la población tales como el proceso de industrialización, la renovación de infraestructuras y la lógica de cambio que se desarrolla en la población, se incoa de forma acelerada a la población la hegemonía de la lógica instrumentalista y de mercado en todos los campos sociales, incluso en este que estamos considerando de los sistemas festivos. Así, podemos decir que la mayoría de los rasgos que definían el sistema festivo de la Semana Santa de Villa del Río —determinados rituales, disposiciones espaciales y temporales, formas de participar en la fiesta, la propia lógica organizativa o la estética— son abandonados por una tendencia homogeneizadora aunque también puestos al servicio de nuevas lógicas de identificación colectivo y de respuesta social. Si partimos de la idea de que la lógica general en Villa del Río era el funcionamiento mediante escuadras que incluso llegan a poner en común servicio las posesiones de las distintas advocaciones. Esta lógica se invierte y se fortalece la condición corporativa de las cofradías

volviéndose casi herméticas salvo las ocasiones que entre ellas funcionan las estrategias de redes sociales.

Si bien podíamos hablar de una estética más o menos propia en la forma de considerar las imágenes, portar los pasos o poner los penitentes en la calle, se opta en la actualidad por reproducir miméticamente el modelo sevillano o el malagueño a pequeña escala —sin que estos dos modelos, presentes de forma conjunta puedan resultar contradictorios—, por ejemplo, se abandona el traslado de los pasos mediante parihuelas para adoptar grandes pasos ya sean de uno u otro estilo.

La forma de ocupar el espacio también varía desde la posición que todos los sujetos sociales se configuraban como actores potenciales en la acción, en la actualidad se remarca la posición de espectador de los individuos no directamente inscritos en las hermandades limitándoles capacidad de acción en el sentido que sólo pueden participar mediante estrategias determinadas: la mirada, el aplauso, la respuesta a un grito de vítores.

A nivel general podríamos decir que otra de las dinámicas importantes que dominan la Semana Santa es que ésta se reconfigura como un espectáculo que se prolonga en el tiempo y en el espacio, bajo una lógica consciente y calculada al milímetro, hasta el punto que en determinados casos nos encontramos que las hermandades controlan los grados de emocionalidad de los sujetos dirigiendo distintos recursos —mejor dicho, bajo la combinación consciente de elementos con fuerte significación colectivo—. La posición de los individuos ajenos a los desfiles es la del espectador que sirve como elemento de control "en la calidad del producto" mediante aprobación o reprobación consuetudinaria.

Así es que nos encontramos con la construcción, o mejor dicho, la reproducción mimética de determinados fenómenos como "La Madrugá" para el Nazareno —anteriormente a 1981, esta imagen hacía estación de penitencia siguiendo un horario solar: salía a la calle cuando despuntaba el alba para recibir los primeros rayos solares durante la salida—. En este caso concreto nos encontramos que se desarrolla todo un epifenómeno puesto que se ha llegado a mitificar esta "neoestación horaria" hasta adquirir un carácter propio: la Madrugá es el momento en el que la hermandad se apodera de la Imagen que debe ser devuelta progresivamente a la población en la medida que participa de una serie de ritos como el "Sermón del Paso" —podemos considerarlo como un testimonio residual de la anterior configuración de la Semana Santa de Villa del Río que precisa de una resemantización para que no sea denostada al igual que otros elementos—. Otras de las "readaptaciones" (datable en 1965)¹³ que homogeneizan la Semana Santa de Villa del Río con respecto a otra pero que sin embargo es vivida con especial singularismo e intensidad es la

¹³ PINILLA CASTRO, Francisco. *Villa del Río. Apuntes para su Historia*, Ayuntamiento de Villa del Río, 1995.

"Caída del Manto" como escenificación de la Resurrección. La matriz de este fenómeno, fuera de revestimientos más o menos particularista en la manera de entenderlo por la población, es la que comparte con otras poblaciones —aunque es percibida como singular en tanto que es la única población de su círculo inmediato que lo lleva a cabo— y consiste básicamente en un "encuentro" entre la imagen de Ntra. Sra. de la Soledad —que se desarrolla bajo una hermandad de riguroso negro— y la Imagen de Ntro. Padre Jesús Resucitado donde la figura principal es la mariana en tanto que se transloca en metáfora de la vida, despojada de signos de dolor.

Entre otra de las funciones superpuestas que hemos comentado y a la vez entrecruzadas nos encontramos con que esta sería la necesidad de exaltar la vida para la cual se busca una estrategia, otra sería el crear una diferenciación con respecto al resto del entorno inmediato, que en la mayoría de las ocasiones resulta una relación de competencia y beligerancia simbólica e incluso real. Otra de las funciones generales de la Semana Santa de Villa del Río, cristalizada con mayor o menor intensidad en los procesos rituales que lo conforman, es la articulación *simbólico-espacial* de los distintos barrios, y por ende de las diferentes categorizaciones sociales, e incluso en algunos se vive como la reivindicación de pertenencia a la comunidad.

Durante los días de Semana Santa, calles y barrios se transfiguran porque el imaginario colectivo recrea el pueblo como comunidad imaginada, inexistente en la realidad cotidiana, donde la reafirmación contrastiva de las identificaciones fragmentadas de los distintos barrios y sectores sociales se conjugan desembocando en una identificación global del pueblo como "communitas" no existente en la muy estructurada y jerarquizada realidad social. Lo que refuerza el carácter actual de la Semana Santa como referente de identificación comunitaria del pueblo sin negar con ello las diversas identificaciones e identidades grupales es el carácter *contractivo* con respecto a otros núcleos, que les lleva a pensarse y a formularse como diferentes dentro de un mismo marco de referencia.

En definitiva, podríamos sintetizar lo aportado hasta el momento con que el sistema festivo de Villa del Río, explicitado en torno a su Semana Santa, se convierte en una estrategia, para los sujetos sociales, para transitar por diferentes modelos de significación que se superponen y complementan y que están destinadas a integrar al individuo, agudizándose en unas manifestaciones más que en otras, en un modelo "barroco" de relaciones sociales.

Conclusiones

El sistema *festivo-ritual* generado en torno a la Semana Santa de Villa del Río tiene la capacidad de articular, a modo de engranaje, diferentes elementos que vienen impregnados todos ellos de determinados rasgos de lo que hemos venido definiendo como la "fiesta barroca", entendiendo ésta como la cristalización de un "ser y entender" la realidad que tiene su punto de

arranque en el momento histórico del Barroco, y que sigue manteniendo un recorrido. La articulación de estas piezas puede ser clasificada como *vigencias*, *recreaciones* o *simulacros* —utilizando la propuesta teórica que hemos desarrollado a lo largo del presente trabajo— en función de la capacidad de posibilitar una relación coherente entre los símbolos y los significados a los que dan soporte. En este sentido, nos encontramos con que las *vigencias* y *recreaciones* mantienen una centralidad simbólica coherente y permiten a la comunidad un manejo del proceso simbólico, mientras que los *simulacros* crean distancias y fracturas en el sistema ritual, configurando la realidad como un espectáculo donde la lógica predominante es la de una sociedad posmoderna.

EL BARROCO EN LOS MUSEOS DE BELLAS ARTES ANDALUCES.

ANÁLISIS DE SUS MATERIALES DIDÁCTICOS ON-LINE

Carmen Serrano Moral, Universidad de Málaga

Introducción

Todavía son muchas las personas que al entrar en un museo sienten cómo el tiempo se detiene. En la mayoría de los Museos de Bellas Artes el discurso museográfico se vale simplemente de las propias obras de arte, sin embargo no se ha avanzado tanto en la educación artística general de las personas como para ser capaces de establecer una comunicación fluida simplemente con éstas. Es por ello que el tiempo se detiene.

El recurso complementario que nos aportan las páginas webs de los museos e Internet en general es un espacio perfecto para poder llegar a todas esas personas que en la sala requieren de un refuerzo de contenidos (técnicas, contexto histórico-artístico, estilístico, etc.). Pero, ¿Se está utilizando este recurso? ¿Se están explotando todas sus posibilidades? Y, ¿Realmente podemos encontrar una prolongación más del discurso museográfico en las páginas webs? ¿Se está utilizando un lenguaje actualizado para a la sociedad del siglo XXI?

Las funciones de los museos y su público

Según el Consejo Internacional de Museos, dependiente de la UNESCO:

“[Un museo es una] Institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, para fines de estudio, de educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno”. (Portal de la UNESCO¹)

Según Caballero² esta definición nos esclarece las funciones del museo que son: acopio-defensa, documentación, investigación, comunicación y didáctica. En el estudio de estas

¹ Portal de la UNESCO, recuperado el 23 de enero de 2014 de http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35032&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

² CABALLERO ZOREDA, Luis. *Teoría general del Museo. Sus funciones*. Boletín Anabad XXXVIII, 1988, nº 3, págs. 29-41. Las funciones de los museos también se pueden encontrar en BALLART HERNÁNDEZ, Joseph. *Manual de Museos*. Colección Patrimonio Cultura, Madrid, Editorial Síntesis, 2007.

funciones a lo largo del tiempo, se ve cómo han ido variando su valor dependiendo del momento histórico en el que se encuentre.

El germen de los museos actuales está relacionado con las cámaras de las maravillas y los tesoros. Esto se relaciona con la función de acopio y defensa que hacemos del Patrimonio y con el proceso de selección del mismo.

La documentación y la investigación han sido las funciones, según Caballero, más continuas y acalladas durante la historia. Sin embargo ambas son fundamentales. La documentación en sentido estático puede ser dinamizada si se pasa considerarla como información. Todos los datos o los objetos documentados se convierten en información al ponerlos al servicio de la sociedad. La investigación por su parte, es la pieza central de todo lo que ocurra en el Museo. Es la que sienta las bases de las demás funciones y les aporta las pautas a seguir.

Es en este momento aparece la función de comunicación y didáctica. Todo este trabajo debería abrirse al público. Estas funciones están tan próximas que incluso se podría hablar de complementariedad.

Hasta que los museos no se abrieron al Gran Público no se estimó la necesidad de la comunicación con implicación didáctica. Sólo algunos museos como el Metropolitan Museum of Art de Nuevo York desde su apertura pública adjudicaron al museo un poder más del que había tenido hasta ese momento.

“En alud se precipitó una muchedumbre maleducada que manoseaba los objetos, comía en los peldaños de las escaleras, tiraba los desperdicios y escupía en el suelo. Una vez superado el primer choque, esta horda acabó por disciplinarse.”³

Esta situación de impacto que había creado la apertura del museo se atenuó con un gran programa educativo para adultos. La nueva visión con la que surgen los museos de Estados Unidos⁴ en el siglo XIX es muy diferente a la europea y aunque no están exentos de problemas se empiezan a sentar las bases de la nueva y necesaria función educativa de los mismos. Como nos

³ ASUAGA, Carolina. *La gestión museística, una perspectiva histórica*. Universidad de la República de Uruguay, 2006, disponible el 6 de agosto de 2013 en http://mpira.ub.uni-muenchen.de/13748/1/gestion_museistica.pdf.

⁴ No pretendemos profundizar en este tema, puesto que no es la finalidad de esta comunicación, pero si consideramos interesante destacar que el modelo de gestión y financiación estadounidense se basa en la gestión privada con un alto componente de participación ciudadana en todos los aspectos, museos basados en un sistema de voluntarios con una conciencia totalmente nueva, se trata de un museo al servicio de la sociedad, como elemento dinamizador, social, cultural y sobre todo educativo.

dicen Juanola y Colomer⁵ será la consideración del público como parte integrante de esta institución lo que marcará la diferencia con el panorama anterior. No se trata solamente del acceso físico del público al museo, es también su incorporación a la gestión y programación del mismo. A partir de ahora es un componente más con un peso específico en las decisiones futuras.

Es en esta última función comunicativa-didáctica en la que nos vamos a centrar. Las funciones del museo están claramente identificadas por sus profesionales y la sociedad⁶. Lo que introduce la variabilidad es la interpretación y el grado de implicación de estas dos partes.

Fundamentación teórica. Museos de Arte e interactividad⁷

La mayoría de los museos de arte prescinden de las nuevas tecnologías, de los elementos de interpretación o intermediación. Como nos dice Santacana⁸ el hecho de que sea algo generalizado no puede ser fruto de un olvido o un descuido. Tendrá que tener unas “razones profundas”.

Una de estas razones son las que defienden que el arte no necesita intermediadores, “muletas” como las denomina este autor. El arte es siempre comunicación. Tiene que ser la obra, ella sola, la que comunique (sentimientos, sensaciones, lecciones, placer, etc.). Pero esta concepción choca con las miles de personas que se acercan a la obra de arte y no consiguen hablar el mismo lenguaje que los artistas. Para Gombrich la obra de arte presentaba algunas complicaciones al presentarse al público.

“No somos aptos para comprender el arte de otro tiempo si ignoramos completamente los fines a los que sirvió. Cuando más retrocedemos en la historia, más definidos, pero también más extraños, son estos fines a los cuales se suponía que el arte tenía que servir”
(Gombrich, citado por Santacana⁹)

El Arte (que está presente en todas las culturas que se han desarrollado a lo largo de la Historia) para otros autores tiene que tener unas *convenciones* comunes entre artista y público.

⁵ JUANOLA, Roser y COLOMER, Anna. *Museos y Educadores: perspectivas y retos de futuro*. En Huerta R. y de la Calle, R. (eds.): *La mirada inquieta. Educación artística y museos*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2005, Valencia, pág. 27.

⁶ GARCÍA BLANCO, Angela. (et all): *Función pedagógica de los museos*. Colección Cultura y Comunicación, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980 y en SANZ MARQUINA, T. et alt. “El departamento educativo en el museo”. *Boletín de ANABAD*, año XXIX, 4, págs. 559-563.

⁷ SOLANILLA, Laura. *¿Qué queremos decir cuando hablamos de interactividad? El caso de los webs de los museos de historia y arqueología*. 2002, [En línea] *Digit- Hum revista digital d'humanitats*, 4. Accesible en: <http://www.uoc.edu/humfil/articles/esp/solanilla0302/solanilla0302.html>; ESTEPA, Jesús.; DOMÍNGUEZ, Consuelo y CUENCUA, José María. *Museo y Patrimonio en la Didáctica de las Ciencias Sociales*. Huelva, 2001, Universidad de Huelva.

⁸ SANTANCANA, Joan. “Bases para una museografía didáctica en los museos de arte”, en *Enseñanza de las Ciencias Sociales. Revista de investigación*, nº 5, 2006, pág. 2.

⁹ *Ibidem*, pág. 3.

Esto es lo que Umberto Eco denominó códigos y subcódigos dentro de la teoría semiótica de la comunicación.

Si una de las funciones del arte es el placer, aquellas personas que consigan tener ese placer (previa comunicación con la obra) no necesitan de intermediaciones. Pero todos los demás, sí.

Estas “muletas” de las que habla Santacana, estos recursos de interpretación o intermediadores entre la obra y el visitante se pueden encontrar en el espacio físico del museo o en su espacio virtual, en su página web.

Actualmente es muy importante la forma en que un museo se presenta y se posiciona en la web. La apuesta por las tecnologías en red es uno de los puntos clave en el tratamiento del Patrimonio y la Educación. Nuria Serrat¹⁰ nos habla que la verdadera esencia del “*museo virtual sería el acceso a la información sobre el museo y la colección, la agenda de actividades y los materiales y recursos para el profesorado y recursos para el alumnado*”. Aunque esta presencia, como recogen Ibañez, Correa y Jiménez¹¹, quede muy lejos de la realidad.

Nancy Proctor del Smithsonian Institution¹² afirma que estamos en la Era “www” de *whatever, whenever y wherever* que significa cualquiera, cuando quiera y donde quiera. Esto es lo que aportan las webs de los museos y que ella llama *webs 2.0 lives*. Los recursos como las apps o las aplicaciones webs están ofreciendo nuevos caminos en la manera de introducir las tecnologías en los museos.

Proctor establece que para que tengan éxito las *webs 2.0 lives* deben dar respuesta a seis cuestiones que son: *Who is your target audience - really? What do they want to know? Where do you want to take them? Soundtracks, soundbites, both or more, How will you tell the story? What platform (s)?*¹³

Todos estos requerimientos que pasan por conocer a nuestro público (intereses, preferencias de aprendizaje, conocimiento de canales de comunicación o de plataformas webs) nos encumbran a un nivel que no se corresponde con lo que todavía encontramos en la realidad que nos rodea.

La apuesta por el uso de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) y por las páginas webs es uno de los puntos más importantes del Plan Nacional de

¹⁰ SERRAT, Nuria. “Museos virtuales como recursos para las Ciencias Sociales”, en *IBER*, nº 27, 2001, págs. 05-112.

¹¹ IBÁÑEZ, Alex et alt. “Museos e Internet en el País Vasco ¿Contextos de aprendizaje?”, en BALLESTEROS, Ernesto; FERNÁNDEZ, Cristina; MOLINA, José Antonio; MORENO, Pilar. (Coord.) *El Patrimonio y la Didáctica de las Ciencias Sociales*. 2003, págs. 429-441.

¹² IBÁÑEZ, Alex. *Museos, redes sociales y tecnología 2.0. Museum, social media & 2.0 technology*. Zarautz: Alex Ibañez Etxeberria (Ed.) y Universidad de País Vasco, 2011.

¹³ *Ibidem*, págs. 27-59.

Educación y Patrimonio¹⁴ publicado por el Observatorio de Educación Patrimonial¹⁵ de España. En este Plan Nacional se refleja cómo hay un desuso continuado y generalizado de los recursos webs en el tratamiento del Patrimonio en nuestro país. Una de sus demandas más importantes es la integración de las TIC en los nuevos modelos de enseñanza-aprendizaje. Este Plan, propone un nuevo marco de tratamiento del patrimonio conocido como “relacional”, basado en la relación entre el Patrimonio y las personas. Hay una apuesta por la socialización del Patrimonio, para que ésta lo conozca, lo comprenda, lo cuide, los disfrute, lo transmita, lo asuma como propio y se identifique con él. Todo este proceso no es posible si no se presenta en un lenguaje que le sea cercano a la sociedad que es quien lo crea y lo identifica. Y como nos decía Proctor, si estamos en la era de *las webs 2.0 lives* tendremos que acercarnos a lo que la sociedad maneja y demanda.

Algunos autores se han afanado en hacer una taxonomía de las páginas webs de los museos. Ibáñez, Correa y Jiménez¹⁶ diferencian entre las *Webs de los Museos* que son simplemente informativas, en ellos se encuentran los museos cuyas webs se limitan a la simple presencia y en el mejor de los casos, correspondiendo al según nivel, informan de la institución y en un segundo nivel están los *Museos en Web* aquellos museos que sí que tienen presencia en la web con tres tipos de interactividad, una en la que se puede consultar el catálogo en la Web. El siguiente escalón es el llamado interactivo incipiente, en el que se puede observar un interés hacia la comunicación bidireccional, con visitas virtuales, mapas, etc. La última es la interactividad avanzada, en la que no sólo la información está bien estructurada y presentada, sino que también se consigue una interactividad plena entre el usuario de la web y la propia institución. (Tabla 1)

	Niveles de interacción	
	Nivel I.	Presencia
Webs de Museos	Nivel II.	Publicidad – Información
	Nivel III.	Catálogo en red
Museos en Webs	Nivel IV.	Interactivo incipiente
	Nivel V.	Interactivo avanzado

Tabla 1. Elaboración propia basándonos en Ibáñez et alt.
(2003)

¹⁴ Plan Nacional de Educación y Patrimonio, recuperado el 9 de diciembre de <http://ipce.mcu.es/pdfs/PNEducPatrimonio.pdf>. En el tratamiento de la Educación Patrimonial resultan imprescindibles las obras de Calaf y Fontal. CALAF, Roser et alt. *Comunicación educativa del Patrimonio: referentes, modelos y ejemplos*. Gijón, TREA, 2004, y FONTAL MERILLAS, Olaia (coord.). *La Educación Patrimonial. Del Patrimonio a las Personas*. Gijón, TREA, 2013.

¹⁵ Observatorio de Educación Patrimonial de España <http://www5.uva.es/oepe/externa.php>

¹⁶ IBÁÑEZ, Alex et alt. *Museo e Internet en el País Vasco...*, op. cit., pág. 436.

Diseño de la Investigación

Según el Plan Nacional de Educación Patrimonial, uno de los ejes principales de actuación, es el ámbito de la educación informal. Aquella que se desarrolla a través de Internet. Esta investigación no se va a centrar en los museos en sí sino en la evaluación de los recursos didácticos online que se ofrecen en sus páginas webs, el nivel de interactividad que ofrecen y en el mejor de los casos, si se puede, establecer una categorización de los mismos¹⁷.

Para ello, se ha trabajado en la elaboración de un sistema de evaluación de estos recursos didácticos de las webs, además del análisis de las actividades presenciales que se ofrecen y los públicos a los que va destinado¹⁸.

Partiendo de la definición que aporta el ICOM donde se considera a los museos como centros con una clara vocación y finalidad educativa ¿Podríamos llegar a aprender en un museo antes de visitarlo mediante su página web? ¿Revelan los museos en estas páginas webs la finalidad educativa del mismo? ¿Podría una persona responsable de un grupo organizar la visita al museo con los materiales disponibles en la web? De manera que partiendo de estas cuestiones nos planteamos los siguientes objetivos:

1. Conocer los museos de Bellas Artes que forman parte del Portal de Museos de la Junta de Andalucía¹⁹ como contenedores del Arte Mueble Barroco Andaluz.
2. Estudiar su presencia en la web: oferta de actividades presenciales y materiales didácticos on-line disponibles.
3. Analizar las actividades y materiales on-line valorando el grado de interactividad de los mismos.

Para llevar a cabo esta investigación hemos diseñado un cuestionario²⁰ que profundiza en los aspectos más relevantes de cada uno de los objetivos:

¹⁷ Para ello seguiremos la clasificación de recursos interactivos que nos propone Nayra Llonch y Joan Santacana en su libro *Claves de la Museografía didáctica*. Donde se establecen los siguientes grados de interactividad: acción basada en habilidades, basada en el puzzle, basada en plataformas, basada en plataformas, basada en Role Playing Game, basada en el tipo de estrategia, basada en la simulación, basada en el deporte, basada en la acción/peleas, acción en primera persona, en tercera persona o acción que tiene como base las aventuras gráficas.

¹⁸ PASTOR HOMES, María Inmaculada. *El museo y la educación en la comunidad*. Barcelona, CEAC, 1992. HUERTA, Ricard. Maestras y museos. Matrimonio de conveniencia. *Revista Educación y Pedagogía*, nº 21, Medellín, Universidad de Antioquia, págs. 55, 89-103.

¹⁹ <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/museos/>

²⁰ Para la realización de este cuestionario se han seguido las pautas de Casanovas y de Pulgar en cuanto a la evaluación: CASANOVA, María Antonia. *Manual de Evaluación Educativa*, Madrid, La Muralla, 2007 y PULGAR BURGOS, José Luis. *Evaluación del aprendizaje en educación no formal. Recursos prácticos para el profesorado*. Madrid, Narcea, 2005.

- *Primer objetivo:* obtener algunos datos de los museos. Página web (propia o no), dirección (física y virtual) y reconocimiento o adscripción (estatal, autonómico o local y dentro de local, cultura, educación o turismo).
- *Segundo objetivo:* conocimiento de la presencia educativa del museo en la web (diferenciando entre actividades presenciales publicitadas y recursos didácticos on-line disponibles).
- *Tercer objetivo:* Clasificación de las actividades o recursos (diferenciando entre presenciales y virtuales). Estratificación de los destinatarios de cada una de ellas, estableciendo los siguientes segmentos de público:
 - Escolar: Educación Infantil, Primaria y Secundaria
 - Educación superior o no obligatoria: Bachillerato, Universidad, Ciclos Formativos, Centro de adultos y Diversidad e Integración
 - Otros públicos: Profesores y educadores, guías artísticos- turísticos, familias, jóvenes no procedentes del ámbito educativo y público especializado.

De forma más específica para los materiales virtuales hemos querido también conocer el momento en el que podemos utilizarlo (antes, durante o después) y lo que nos aporta a la visita (amplia, profundiza o no trabaja los contenidos del museo).

Resultados de la investigación

A pesar de que el arte Barroco constituye una de las manifestaciones artísticas más importantes aún hoy no existe ningún centro museístico monográfico sobre el mismo. Así para este análisis se ha seleccionado los museos de Bellas Artes (encargados de albergar este patrimonio específico) presentes en el Portal de Museos de la Junta de Andalucía.

Estos museos son: el Museo de Cádiz, el Museo de Bellas Artes de Córdoba, el Museo de Bellas Artes de Granada, Museo de Huelva, Museo de Jaén, Museo de Málaga²¹ y Museo de Bellas Artes de Sevilla²².

Estos museos además de contener parte del Patrimonio Barroco también tienen en común sus orígenes. Existe un gran conjunto de ellos que surgen tras el proceso desamortizador de Mendizábal del siglo XIX, como es el caso de Cádiz (1835), Sevilla (16 de septiembre de 1835), Granada (11 de agosto de 1839), Córdoba (1844) y Jaén (1846). El resto, son de un momento

²¹ Lo hemos incluido en la relación de Museos ya que contiene elementos patrimoniales barrocos en sus fondos, aunque para nuestro estudio posterior no podemos contar con él ya que en la actualidad se encuentra cerrado a la espera de la apertura en su nueva sede de La Aduana de Málaga.

²² En nuestra selección de Museos Andaluces de Bellas Artes hemos eliminado del estudio al Museo de Almería ya que no cuenta en sus colecciones con obras de arte Barroco.

posterior del siglo XX, Museo de Málaga²³(1913), Huelva (1920) y el más reciente de todos el Museo de Almería que se fundó en 1933.

Se observa como resultado de la investigación el gran desfase existente entre las actividades o acciones educativas desarrolladas en el espacio físico del museo con lo que realmente los usuarios encuentran en las páginas webs de éstos.

En primer lugar llama la atención que los museos de Bellas Artes no dispongan de una página web propia. Aunque autores como Ibáñez, Correa y Jiménez²⁴ ya consideran positivo en el año 2003 el hecho de contar con una página web aunque sea albergada en otra institucional esto no se corresponde con la actualidad porque la verdad es que en los últimos diez años el panorama virtual ha evolucionado sobremanera. Además con lo que ello conlleva de no poseer un logotipo o una imagen propia con la que identificarse ante los visitantes-usuarios y que se les identifiquen.

El Portal de Museos de la Junta de Andalucía se concibe como una plataforma online en la que están presentes los museos estudiados, pero no ha habido una actualización de la misma en los últimos años. Mientras que en otras, instituciones o asociaciones, no necesariamente culturales, se encuentran ante las webs 3.0 con un grado máximo de interactividad y comunicación bidireccional entre el usuario (o visitante) y la página en sí, en el caso del Portal de Museos de la Junta de Andalucía se ofrece una página 1.0. Posee una estructura muy marcada, una plantilla, donde la información debe encajar en uno u otro de los epígrafes preestablecidos. Se deduce de esta sistematicidad y rigurosidad que no debe de ser fácil para los trabajadores de cada uno de los museos adecuar su realidad individual a una plantilla global.

Esto repercute en el acercamiento de las personas que están programando su visita al museo y se encuentran con una página de estas características. Aunque como afirman algunos autores, los escolares sean el público por excelencia de los museos, no son el único público que los visitan. La página debe pensar en los demás sectores de visitantes que también pueden acceder al museo sin pertenecer a un grupo organizado.

El análisis comenzaba examinando las actividades educativas presenciales que se publicitan en la página web de cada museo.

El Museo de Cádiz oferta visitas guiadas para público escolar con programas educativos concretos que dan un paso más a la simple visita como “*Carlitos sueña cuadros*” (un cuentacuadros) y “*Leyenda de TU MUSEO ¿V o F?*”. Para el público general además de las visitas guiadas por la colección permanente, se ofrece una visita especializada “*TU MUSEO en femenino*” que intenta acercar la contribución de las mujeres al mundo de la cultura.

²³ Real Decreto de 24 de junio de 1913 del Ministerio de Instrucción Pública por el que se dictaba la creación de Museos Provinciales de Bellas Artes en aquellas ciudades que no contaran con ellos.

²⁴ IBÁÑEZ, Alex et al. *Museo e Internet en el País Vasco...*, op. cit., pág. 432.

El Museo de Córdoba ofrece visitas guiadas a grupos de escolares y público general. Y como actividad presencial plantea actualmente un concurso de poesía ilustrada “*Ut pictura poesis-La pintura es como la poesía*”.

Por su parte el Museo de Granada en la actualidad no ofrece ninguna actividad.

En el Museo de Huelva ofrece una actividad didáctica in situ complementaria a la exposición de una de las salas. Se ofrece la posibilidad a las personas con alguna discapacidad visual, mediante reproducciones tridimensionales y réplicas de las piezas conocer la colección del museo (en este caso arqueológico).

El Museo de Jaén es uno de los más activos según refleja su página web. Las actividades presenciales van desde conferencias dentro del programa “Los jueves en el Museo: La continuidad de la cultura popular a través del arte”²⁵ hasta días específicos de la semana dedicados al voluntariado en el museo “Los miércoles del Museo: Jornada de voluntariado”, otra actividad muy interesante es “El Museo oculto”, donde se muestran al público los espacios internos privados (talleres, almacenes, oficinas, biblioteca, etc.).

El Museo de Bellas Artes de Sevilla ofrece la mayor cantidad de información de sus actividades a través de la página web: visitas guiadas para escolares, público general y familias, concursos de fotografía sobre el museo (en este caso utilizando el móvil), ciclos de conferencias y homenajes a personajes importantes relacionados con el museo.

Llama la atención que de los seis museos consultados a través de sus webs, dos de ellos, (una tercera parte) en el apartado de *programas educativos* se acceda directamente al cuestionario de reserva de grupos ¿Qué ocurre con las personas que no van en grupo?

Esta la oferta presencial de los Museos de Bellas Artes de Andalucía. Veamos seguidamente qué materiales didácticos encontramos en sus espacios webs para complementar o profundizar en los contenidos de los museos.

En el mejor de los casos se pueden encontrar algunos cuadernos didácticos destinados al público escolar (infantil, primaria y secundaria), es el ejemplo del Museo de Cádiz o el Museo de Sevilla. Se trata de material didáctico unidireccional en el que no existe un diálogo del escolar con el museo. No se interacciona. Es lo que se ha denominado en esta evaluación “*papel on-line*”²⁶, es decir documentos que no necesitan el soporte informático para funcionar. Al tratarse

²⁵ Programa organizado conjuntamente con el Área de Historia del Arte de la Universidad de Jaén.

²⁶ Otros autores los han denominado “*materiales impresos digitalizados*”. LÓPEZ, Francisco Javier et al. “Materiales curriculares de elaboración propia en Internet. ¿Una alternativa al libro de texto para el área de conocimiento del medio?”, en *EDUTEC, Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, nº 44. Accesible en: http://edutec.rediris.es/Revelec2/Revelec44/materiales_curriculares_elaboracion_propia_alternativa_libro_texto.html

de cuadernos como los que podemos encontrar en papel, no se pueden considerar un recurso didáctico online *per se* ya que no fue ni creado ni ideado para dicho formato.

El Museo de Jaén también tiene unos cuadernos didácticos más actualizados, incluso con unos personajes históricos que reciben y ayudan a los pequeños visitantes a recorrer el Museo, pero no se trabaja con ellos el Patrimonio Barroco sino el arqueológico.

No se debe finalizar este recorrido por los materiales didácticos online referentes al Barroco sin nombrar el ejemplo de lo que se han considerado más cercano a la idea de interactividad y de utilización de las TIC que nos propone el Plan Nacional de Educación y Patrimonio. En la página web de la Catedral de Sevilla, se puede encontrar el apartado de la “*Catedral de los Niños*”²⁷, se trata de un juego básico en el que se proponen tres baúles, cada uno caracterizado con un estilo artístico propio de la Catedral de Sevilla: Mudéjar, Gótico o Barroco y una serie de instantáneas de elementos arquitectónicos de la Catedral que se pueden desplazar y colocar en el baúl correspondiente. Se trata de un juego interactivo basado, según la clasificación de Llonch y Santacana²⁸, en la habilidad.

Al igual que en páginas webs de los Museos de Bellas Artes también se pueden encontrar los cuadernos didácticos para profesores y alumnos. Se hace extensible lo dicho anteriormente para los recursos de “*papel on-line*” de los museos. Aunque es de destacar que se trata de un material más reciente (de 2001) y en color. En este se asientan las bases teóricas para incorporar la visita de la Catedral al currículum de la E.S.O.²⁹ Trabajar en un espacio educativo informal una actividad didáctica del ámbito formal. A esto es a lo que hacía referencia el Plan Nacional de Educación y Patrimonio al hablar del tratamiento integral de los ámbitos educativos en relación con el Patrimonio.

Conclusión

La investigación constituye una parte fundamental en el trabajo con el Patrimonio y de hecho es una de las funciones que históricamente se ha atribuido a los museos. Esta investigación es la que nos permite conocerlo, comprenderlo, cuidarlo, disfrutarlo, transmitirlo, hacerlo nuestro e identificarnos con él. Sin embargo para poder llegar a este último grado de identificación con el mismo tendremos que plantearnos cómo lo vamos a transmitir, cómo lo vamos a acercar al público no especializado (y al especializado). En educación se conoce como *transposición* a la acción de llevar al aula los avances científicos. Lo que se ha investigado, debatido y aceptado a nivel

²⁷ <http://catedraldesevilla.es/>

²⁸ LLONCH, Naira. y SANTACANA, Joan. *Claves de la Museografía didáctica*, Lleida, Editorial Milenio, 2011.

²⁹ ALDEROQUI, Silvia (compiladora). *Museos y escuelas: socios para educar*. Buenos Aires, Paidós, Cuestiones de Educación, 1996.

especializado debe tener su repercusión en el día a día de los centros educativos, de no ser así carece de sentido el esfuerzo de la investigación. La última etapa de la misma es la difusión.

Tendremos que pensar cómo vamos a acercar a la ciudadanía estos avances que estamos presentando tanto del Patrimonio inmueble (Iglesias, Catedrales y monumentos) como del Patrimonio mueble que se halla en nuestros Museos de Bellas Artes. Es también una función primordial del museo (y no menos importante que la anterior) la difusión, la vocación educativa del mismo.

Se observa que el Plan Nacional de Educación y Patrimonio no establece unas metas alejadas de la realidad, parte del conocimiento de la misma e intenta optimizar recursos humanos y materiales. Acercar el Patrimonio a la sociedad con el lenguaje que entiende y maneja a diario. En este momento la sociedad tiene a su disposición un recurso que si bien ya no podemos considerar nuevo sí que se está estableciendo como una parte imprescindible. Este recurso es Internet.

El análisis se centra en las páginas webs de los Museos, con sorpresa se puede observar que queda mucho por hacer, mucho por actualizar y que sólo partiendo de un conocimiento profundo y real de las dos partes implicadas: el Patrimonio Barroco y el Público (sus características y necesidades) se podría abordar lo que nos reclama el siglo XXI. Se deben de actualizar nuestros museos, sumándose a la revolución que supone incorporar las TIC a nuestros métodos de difusión, a los nuevos métodos de enseñanza-aprendizaje. Sólo de esta manera se estará acercando el Patrimonio, sólo así se hará comprensible y cercano. La sociedad podrá identificarse y asumirlo como parte de su raíz, como parte de su historia y como parte de ella misma.

LA ARQUITECTURA DEL PODER EN LA ANDALUCÍA DEL BARROCO: APROXIMACIÓN A LA CIUDAD NOBILIARIA EN LOS REINOS DE SEVILLA Y CÓRDOBA EN LOS SIGLOS Y XVIII

Jesús Suárez Arévalo, doctorando en el Departamento de Historia del Arte, UNED

Introducción

Durante la Edad Moderna, la presencia de la nobleza en los antiguos reinos de Sevilla y Córdoba se hizo notar con fuerza, muy especialmente en aquellas localidades que sirven de residencia habitual a la nobleza titulada, donde se centralizaba la administración de las propiedades, la percepción de impuestos y rentas señoriales, se ubica el archivo principal del Estado Señorial, se celebran los festejos y ceremonias más importantes para el linaje, y donde suele estar el lugar de enterramiento familiar. Todo esto hace que se produzcan toda una serie de actuaciones que podemos clasificar en tres categorías:

- Las dedicadas al fomento espiritual (fundación de colegios, universidades, iglesias y conventos) y material (construcción de puentes, molinos, reparación de murallas,...) del municipio.

- Las relacionadas con las celebraciones ceremoniales y festivas asociadas a la vida cotidiana del noble y su familia (bodas, bautizos, entierros, proclamaciones, visitas reales,...)¹ y a sus devociones religiosas (las que tienen lugar en los conventos y monasterios fundados bajo el patronato nobiliario).

- Las destinadas a demostrar el poder y el prestigio nobiliarios a través de la arquitectura y el urbanismo: la construcción de un “área nobiliaria”², es decir de una plaza ceremonial y de un palacio que sirva de residencia y centro administrativo, y de iglesias y conventos donde ubicar el

¹ Vid. BONET CORREA, Antonio. *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978; *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al Barroco*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1990; *El Urbanismo en España e Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 1991; *Las claves del Urbanismo*, Barcelona, Planeta, 1995.

² La paternidad de este concepto y su definición conceptual corresponde a Alegre Carvajal, vid. ALEGRE CARVAJAL, Esther. *Las Villas Ducales como tipología urbana*, Madrid, UNED, 2004; “La Configuración de la Ciudad Nobiliaria en el Renacimiento como proyecto ideológico de una élite de poder Tiempos modernos”, *Revista Electrónica de Historia Moderna*, Vol. 6, nº 16, 2008.

panteón familiar del linaje, así como de edificios que sirvan de contenedor a instituciones benéficas (hospitales, hospicios,...) y educativas (universidades, colegios,...).

Según la intensidad y frecuencia de esta presencia nobiliaria, podemos considerar dos categorías de análisis:

- En primer lugar las villas y ciudades nobiliarias plenas, que fueron capitales de estados señoriales y lugar de residencia y enterramiento habitual de varias generaciones de un mismo linaje hasta, al menos, la segunda mitad del siglo XVII, momento en que la mayor parte de la alta nobleza comienza a residir en la Corte. Dentro de esta categoría, no demasiado numerosa, nos encontramos con localidades como Sanlúcar de Barrameda, Marchena, Osuna y Montilla, relacionadas con la nobleza titulada de más alto rango y riqueza (los “Grandes de España”), y otras como Palma del Río o Benamejí, relacionadas con nobleza titulada de menor rango.
- En segundo lugar, aquellas otras que por falta de continuidad como lugar de residencia y enterramiento habitual, consideraremos villas con fuerte presencia nobiliaria. En este caso la nómina es bastante más extensa: Lucena, Baena, Estepa, Moguer, Bornos, etc.

Debemos puntualizar que, durante el Barroco, Osuna no responde plenamente a las características que hemos definido como propias de una villa nobiliaria plena, ya que desde finales del siglo XVI los Duques de Osuna dejan de residir habitualmente en la villa, lo que produce el deterioro de su residencia, un castillo medieval adaptado a funciones residenciales durante el Renacimiento. En 1632 su estado era tan grave que Francisco de Albiz, representante del Duque en Osuna afirmaba que “...*ha más de tiempo de veinte y cuatro años que por estar su Excelencia y el Duque don Pedro Girón su padre, mi señor y sus antepasados, fuera de esta villa y en servicio de su majestad en el reino de Nápoles y en el de Sicilia donde han sido virreyes no han podido habitar las casas y castillo de esta villa que tienen y en todo el dicho tiempo no se han reparado de cosa alguna por lo cual han venido a tal estado que es imposible vivir en ellas porque no tienen ventanas, rejas ni bastidores y las paredes están muy maltratadas y muchos tejados hundidos y perdido el material, y si no se reparan de todo lo necesario se caerán y destruirán totalmente....*”³. El maestro mayor de obras del Duque, Rodrigo de Ibarra, ayudado por alarifes y carpinteros del concejo realizó un detallado informe sobre su estado y un proyecto de obras de

³ Archivo Municipal de Osuna, Documentos procedentes del archivo de Rodríguez Marín. Expediente de obras en el castillo de Osuna. 1632. Leg. 1, nº 37, folios 1 y 1 vuelto. Citado por LEDESMA GÁMEZ, Francisco. *Las murallas de Osuna*. Sevilla, Fundación El Monte, 2003, pág. 187.

reparación valorado en más de 20.000 ducados que no se llegó a ejecutar⁴ por las dificultades económicas por las que atravesaba el Duque. La ruina se acentuó y finalmente, ya en la segunda mitad del siglo XVII, con el V Duque, Gaspar Téllez Girón, cuando las circunstancias económicas lo permitieron, se levantó un palacio nuevo en la parte baja de la ciudad, en la calle de la Huerta⁵.

Debido a las limitaciones de espacio, en el presente trabajo nos concentremos en dos villas y ciudades nobiliarias plenas relacionadas con los “grandes de España”, Marchena y Sanlúcar de Barrameda, ambas en el antiguo reino de Sevilla. Analizaremos la evolución de su área nobiliaria durante el barroco, así como las fundaciones religiosas establecidas durante este período.

Marchena capital del estado señorial de los Ponce de León, Duques de Arcos

La villa de Marchena durante el siglo XVI y buena parte del XVII es el lugar de residencia estable y habitual de los Ponce de León, Duques de Arcos. Pese a contar con uno de los estados señoriales más ricos del antiguo reino de Sevilla, sus gastos superaban a sus ingresos, lo que producía dificultades económicas casi constantes⁶. A partir de 1673, tras la muerte del V Duque, don Francisco Ponce de León, los Duques residirán habitualmente en Madrid. Sin embargo, los VI y VII Duques no se olvidarán de su villa y continuarán ocupándose activamente de ella desde la distancia. Su decadencia definitiva llegará a finales del XVIII, con la extinción de la Casa de Arcos y su absorción por la de Osuna.

El área nobiliaria de Marchena se levanta sobre un antiguo alcázar islámico en cuyo interior se construyó la iglesia gótica de Santa María de la Mota y un castillo-palacio que será profundamente transformado durante la Edad Moderna, aunque sin un proyecto integral y unitario. Durante la primera mitad del siglo XVII, el palacio renacentista se transforma en palacio-convento gracias a la edificación de dos monasterios: el de la Inmaculada Concepción de franciscanas clarisas, en 1632, y el de Capuchinos en 1651. La única obra importante de la que se tiene constancia durante el gobierno del V Duque don Francisco es la remodelación del presbiterio de la iglesia palatina de Santa María de la Mota en torno a 1670. Consistió en la realización de un nuevo altar mayor y una nueva sillería de coro y en la decoración de los muros con grandes

⁴ Aunque se sacó a concurso, éste quedó desierto por la falta de confianza de los contratistas. Hay que recordar que la Hacienda Ducal había quebrado y estaba intervenida por la Corona ante los numerosos impagos producidos a partir de 1594. Vid. ATIENZA HERNÁNDEZ, Ignacio. “La ‘quiebra’ de la nobleza castellana en el siglo XVII.: Autoridad real y poder señorial: el secuestro de los bienes de la *casa de Osuna*”, en *Hispania*, XLIV/156 (1984:enero/abr.) págs. 49-81.

⁵ LEDESMA GÁMEZ, Francisco. *Las murallas de Osuna*. Sevilla. Fundación El Monte, 2003, pág. 195.

⁶ En 1610 el 28,5 % de sus ingresos brutos se gastaban en el pago de préstamos. Vid. Atienza Hernández, Ignacio “La quiebra...”, op. cit., *Hispania*, XLIV/156 (1984: enero/abr.), pág. 52.

lienzos, yeserías y pinturas murales⁷. Paradójicamente, será a partir de 1673 cuando pierda su condición de residencia principal de los Duques cuando se fije la que será la imagen exterior del edificio hasta su destrucción en el último tercio del siglo XIX. En este proceso jugó un papel fundamental un arquitecto contratado por el VI Duque en la corte, Alonso Moreno, que estará al servicio del VI Duque, don Manuel, y sobre todo su hijo don Joaquín, el VII Duque, durante más de cuarenta años, dirigiendo todas las obras del ducado. Bajo el mandato de don Joaquín, en torno a 1705, construye una nueva fachada principal para el palacio que da a la plaza de arriba, que también se reforma por esas fechas. Con ello, el palacio se dota por fin de una gran fachada representativa, de porte y estética cortesana, que constituye el punto focal y escenográfico de una plaza trapezoidal cerrada, sin soportales, a la que se ingresa por cuatro grandes arcos. Tanto esta fachada como la plaza misma se hicieron sobre lo construido en el Renacimiento durante el mandato del II Duque don Luis Cristóbal. El estudio de esta fachada barroca es posible gracias a un pequeño exvoto pictórico de 1819 conservado en la capilla de la Vera Cruz (Fig. 1) y algunas fotografías antiguas, ya que los datos documentales son escasos y tardíos.



Fig. 1: *Exvoto pictórico* donde aparece la plaza de arriba, la fachada del palacio ducal y la iglesia del convento de Capuchinos. Marchena (Sevilla). 1819. Fotografía del autor.

⁷ ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio. “Aproximación al estudio de la arquitectura y urbanismo del siglo XVII en Marchena”, *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Marchena*, Marchena, Área de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Marchena, 1998, págs. 232-233.

La importancia de Marchena como capital del ducado de Arcos se manifiesta en el alto número de fundaciones conventuales, seis masculinas y tres femeninas. En todas ellas intervinieron los Ponce de León, bien como fundadores directos o poniéndose al frente de una fundación ya comenzada.⁸ Durante los siglos XVII y XVIII se van a erigir los conventos de San Agustín, Purísima Concepción o Santa María y Santos Ángeles Custodios y se va a redecorar parte de la iglesia de San Pedro Mártir.

Santa María y los Ángeles Custodios se construyen durante la primera mitad del siglo XVII por voluntad del IV Duque de Arcos, don Rodrigo Ponce de León. Adosados al palacio ducal lo convierten en un auténtico palacio-convento⁹. El convento de clarisas de la Purísima Concepción o Santa María fue fundado en 1623 sin contar con sede definitiva hasta que en 1631, convertido ya don Rodrigo en el IV Duque tras la muerte de su abuelo, se les cede la parte del recinto de palacio junto a la iglesia de Santa María de la Mota que aún ocupa¹⁰. El edificio actual, muy sobrio y sencillo, data de mediados del siglo XVIII y es obra de alarifes locales, Nicolás Carretero y Francisco Díaz¹¹. El convento de los Ángeles Custodios de capuchinos fue fundado también por el IV Duque 1651 como acción de gracias o recompensa a las acciones de algunos religiosos de la orden capuchina durante su accidentado mandato como virrey de Nápoles durante la revuelta de Massaniello. El convento, desaparecido junto a la mayor parte del palacio a principios del siglo XX, era un edificio modesto y bastante sobrio en el que probablemente se reutilizasen aposentos del palacio ducal y algunas de las casas próximas que daban a la plaza. La iglesia, de reducidas proporciones, tenía una sola nave cubierta con bóveda de cañón y bóveda semiesférica en el crucero y se conectaba con el palacio a través de una tribuna¹².

Los restos mortales de los Ponce de León descansan en dos conventos, San Pedro Mártir y San Agustín, el primero será parcialmente remodelado durante el barroco, mientras que el segundo se construye de nueva planta en este estilo. El convento de San Pedro, construido en un estilo tardogótico bastante sencillo impuesto por el fundador y/o la falta de recursos económicos

⁸ Este fenómeno es relativamente frecuente entre la alta nobleza de la época, Vid. Atienza López, Ángela, “La apropiación de patronatos conventuales por nobles y oligarcas en la España Moderna”, en *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, nº 28, 2008, págs. 79-116.

⁹ Uno de los ejemplos más antiguos lo tenemos en Montilla, donde la II Marquesa de Priego obtuvo en 1644 permiso eclesiástico para poder unir su palacio al convento de Santa Clara mediante un puente. Vid “Bula de penitenciaría a favor de Catalina Fernández de Córdoba, Marquesa de Priego, para poder unir su palacio al convento de Santa Clara de Montilla mediante un puente” Archivo General de Andalucía, Fondo Medinaceli 1020/273-276.

¹⁰ ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio. op. cit., 1998, pág. 227.

¹¹ ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio. op. cit., 2003, pág. 176.

¹² RAVÉ PRIETO, Juan Luis. “Patrimonio histórico, mentalidad y fundaciones en la villa de Marchena durante la Edad Moderna”, en *Actas de las XIV Jornadas sobre Historia de Marchena. Iglesias y conventos*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 2011, pág. 30.

que obligó a contar sólo con el concurso de artistas locales¹³, fue el que reunió a un mayor número de miembros de la familia¹⁴ y se convirtió durante un cierto período en un nuevo panteón familiar en sustitución del ancestral ubicado en el convento de San Agustín en Sevilla. En el primer tercio del siglo XVII se emprendieron obras de decoración y ornamentación de la cabecera de la iglesia según las fórmulas artísticas y los conceptos estéticos de la Sevilla del primer tercio del siglo XVII que la dotaron de mayor riqueza y suntuosidad contraviniendo los deseos del I Duque¹⁵: un nuevo altar mayor, yeserías clasicistas que sirven de marco a cuatro enormes lienzos, zócalo de azulejos con motivos geométricos, figurativos y heráldicos, dos cenotafios de miembros de la Casa de Arcos adosados a ambos muros del presbiterio, sobre las gradas del altar mayor. La armadura de madera que cubría la nave central fue sustituida por una desornamentada bóveda de cañón en unas reformas de mediados del siglo XVIII¹⁶.

Don Manuel, el VI Duque, querrá convertir San Agustín en un nuevo panteón familiar que siga los postulados estéticos vigentes en la capital del reino¹⁷, y para ello contrata a dos arquitectos castellanos, al maestro mayor de la catedral de Toledo, Bartolomé Zumbigo¹⁸ y a su ayudante, el ya mencionado Alonso Moreno, quienes diseñan un templo de tres naves de grandes proporciones y de formas clasicistas y cortesanas madrileñas, con fachada flanqueada por dos torres, y rematada por un frontón triangular (Fig. 2). Tras su muerte en Madrid en 1693 las obras se ralentizarían por la falta de interés de sus sucesores y no culminarían hasta 1765. Al año siguiente se trasladaron los restos mortales del fundador, el único miembro de la familia que

¹³ RAVÉ PRIETO, Juan Luis. "La tradición mudéjar en las iglesias de Marchena". En: *Actas de las VII Jornadas sobre Historia de Marchena. Política e Instituciones. El Poder Eclesiástico*. Marchena, Ayuntamiento, 2003, pág. 148.

¹⁴ El fundador Don Rodrigo Ponce de León, muerto en 1530, I Duque de Arcos y su tercera esposa, Doña María Girón; su hijo Don Luis Cristóbal Ponce de León, muerto en 1573, II Duque de Arcos y su hijo el fraile dominico y obispo de Zamora, don Pedro Ponce de León, muerto en 1615; su nieto Don Rodrigo Ponce de León, III Duque de Arcos, muerto en 1630, y su hijo primogénito Luis, Marqués de Zahara, (fallecido en 1605 a la edad de treinta y dos años) y la esposa de éste, la Marquesa de Zahara Doña Victoria Colonna de Toledo. A todos ellos habría que añadirles otros miembros de la familia fallecidos siendo aún niños. Vid. Archivo General de la Orden de Predicadores, Lib. Kkk, pars 1ª, f. 221 rv. Transcrito por Huerga Teruelo, Alvaro *Los dominicos en Andalucía*, Sevilla, 1992, págs. 262-263.

¹⁵ ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio. Op. cit., 1998, págs. 228-231.

¹⁶ En Agosto de 1754, el marchenero Nicolás Carretero en colaboración con Miguel Bazán y Francisco Díaz contratan con el prior del convento, fray Gabriel Ordóñez "finalizar la obra de la Iglesia" para lo cual deben derribar el coro y construir una bóveda de cañón con arcos fajones y sin ninguna ornamentación "el cañón de dicha Iglesia lo hemos de haser llano sin juguetería ni talla sino solo las guarniciones y cornisas correspondientes y ordinarias" Vid. ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio. "En torno a la arquitectura religiosa del siglo XVIII en Marchena", en *Actas de las VII Jornadas sobre Historia de Marchena*, Marchena, Área de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Marchena, 2003, pág.177.

¹⁷ Por la documentación conservada, sabemos que en 1692 el VI Duque, don Manuel, se planteó encargar a Luca Giordano un gran lienzo que sirviera de retablo mayor y otros lienzos menores para los retablos secundarios aunque su muerte al año siguiente truncó el encargo. Vid. Archivo Histórico Nacional Sec. Osuna L 1619-2 p. 18/19 citado y transcrito por RAVÉ PRIETO, Juan Luis. *La obra seiscentista de San Agustín de Marchena*, en *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Marchena. Marchena en la modernidad (siglos XVII-XVIII)*. Marchena, Ayuntamiento, 1998, pág. 264

¹⁸ Vid. MADRUGA REAL, Ángela. "Los Zumbigo, familia de arquitectos del siglo XVII", en *Archivo Español de Arte (AEA)*, JUL-SEP, XLVII, nº 187, 1974, págs. 338-342.

reposa en el templo. El elemento más llamativo de la iglesia son sin duda las yeserías de la nave central y el crucero (Fig. 3). Al parecer, formaban parte del proyecto de Zumbigo, tal y como demuestra un informe de Alonso Moreno al VI Duque, pero no fueron realizadas hasta mediados del siglo XVIII por maestros yeseros locales, bajo la dirección de Nicolás Carretero¹⁹, que le dieron una impronta muy peculiar.



Fig. 2: *Fachada de la iglesia del convento de San Agustín*. Marchena (Sevilla). Finales del S. XVII. Fotografía del autor.



Fig. 3: *Yeserías del interior*. Convento de San Agustín. Marchena (Sevilla). Medios del S. XVIII. Fotografía del autor.

¹⁹ ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio. Op. cit., 2003, págs. 176-177 y Ravé Prieto, Juan Luis, *La Iglesia de San Agustín de Marchena*. Sevilla, CODEXSA, 2007, pág. 45.

Sanlúcar de Barrameda a principios del Barroco

La villa de Sanlúcar de Barrameda, convertida en ciudad a partir de 1579, fue la capital de los estados señoriales de los Guzmanes, Duques de Medina Sidonia. La población de Sanlúcar creció rápidamente a partir de finales del siglo XV, favorecida sobre todo por el auge del comercio hasta alcanzar los 15.000 habitantes a mediados del siglo XVII²⁰. Este crecimiento demográfico vino acompañado de un aumento de la superficie urbanizada, que rebasó ampliamente los límites de las murallas medievales en la cima de una colina que domina el curso final del Guadalquivir. Durante el siglo XVI se fueron trazando en él una serie de calles y plazas paralelas a la orilla y se edificaron iglesias, conventos y edificios públicos en gran número, de tal manera que el historiador gaditano Agustín de Horozco²¹ describe, a finales del siglo XVI una ciudad dividida en dos partes, alta y baja. La parte baja no era un simple arrabal, sino que mostraba signos de convertirse en el centro económico y social de toda la población. Esta es la ciudad que aparece representada en el grabado de 1567 de Anton Van der Wyngaerde.

En la parte alta se encontraba el “área nobiliaria”, compuesta no sólo por un palacio y una plaza ceremonial²² donde se encontraban los edificios públicos más importantes (parroquia mayor, cabildo, alhóndiga...) y se celebraban los festejos y celebraciones más importantes (corridos de toros, juegos de cañas, etc...), sino también por un castillo de grandes dimensiones, el de Santiago. Aunque nunca contó con áreas residenciales de porte palaciego y nunca fue habitado de forma regular por los Duques, éstos lo mantuvieron como medida de seguridad a la manera del castillo de *Sant'Angelo en Roma*. Incluso a finales de la década de 1630, el último señor de Sanlúcar y IX Duque don Gaspar mandó construir un pasadizo subterráneo que comunicase el castillo con el cercano palacio²³.

Dicho palacio, más que un edificio unitario, es un conjunto de edificaciones yuxtapuestas y más bien modestas resultado de la progresiva transformación y reaprovechamiento del primitivo castillo almohade de las siete torres (torre de Solúcar) que los cristianos habían encontrado al reconquistar este lugar en 1264. La mayoría de las noticias documentales de este proceso nos las proporciona Velázquez Gaztelu²⁴, quien sitúa su comienzo hacia 1419, con Enrique de Guzmán,

²⁰ RODRÍGUEZ RAMÍREZ, Mercedes et al. “La población de la provincia de Cádiz en los siglos XVII y XVIII”, en *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, nº 2, 1990, págs. 5-72.

²¹ HOROZCO, Agustín. *Historia de Cádiz*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001 (edición facsímil de la de 1845), págs. 288-290.

²² Al construirse otra de mayor tamaño en la ciudad baja o arrabal “de la Mar”, pasaría a denominarse “de arriba”.

²³ OCAÑA, Alberto. *El Castillo de Santiago en Sanlúcar de Barrameda. Cinco siglos de Historia y Arquitectura de una fortaleza*. Cádiz, Officia, 2007, págs. 91-102

²⁴ VELÁZQUEZ-GAZTELU, Juan Pedro. *Historia Antigua de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sanlúcar de Barrameda escrita por don Juan Pedro Velázquez Gaztelu, regidor perpetuo de la misma ciudad, y su diputado archivista. Año de 1760. Volumen nº 2: De la Reconquista al reinado de don Fernando VI (1294-1760)* Asociación Sanluqueña de Encuentros con la Historia y el Arte (ASEHA), Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 1994, págs. 57-65. DE LA PAZ GÓMEZ, María. “Residencia y poder: el

II Conde de Niebla y V señor de Sanlúcar. Hasta 1532, cuando el VI Duque de Medina Sidonia, don Juan de Guzmán se establezca definitivamente en Sanlúcar, el palacio es sólo una residencia ocasional aunque frecuente, especialmente durante los veranos, frente a la residencia habitual de Sevilla²⁵. A partir de ese momento, fue necesario ampliarlo para poder alojar a todo el personal de la corte ducal mediante la compra y yuxtaposición de las casas adyacentes, formando un conjunto residencial heterogéneo que ocupaba todo el extremo de la plaza Alta orientado hacia el mar y presentaba forma de U asimétrica²⁶, debido a que uno de los brazos es más corto por la presencia de la iglesia mayor de la O. El resultado es un palacio abigarrado y carente de monumentalidad, al que favorecía extraordinariamente su emplazamiento (Fig. 4) y cuyos autores son en su mayor parte maestros de obras cuyo nombre no ha llegado hasta nosotros.



Fig. 4: Vista del Palacio Ducal al Río Guadalquivir. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). S. XVI-XVIII. Fotografía del autor.

palacio ducal de los Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda”, en *Las artes y la arquitectura del poder*, Víctor Mínguez (ed.), Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, págs 875-889.

²⁵ Este palacio se encontraba en la actual plaza del Duque y lo conocemos gracias a dos planos del siglo XVIII localizados en el legajo 1.156 del Archivo Ducal de Medina Sidonia (uno realizado en 1752 por el Maestro mayor de los Reales Alcázares sevillanos Ignacio Moreno, y otro anónimo, copia del anterior con algunas variantes artísticas, de hacia 1756 o posterior) y a la descripción que hiciera a mediados del siglo XIX Félix González de León. Vid. Cruz Isidoro, Fernando “El palacio sevillano de los Guzmanes según dos planos de mediados del siglo XVIII” *Laboratorio de Arte*, nº 19, 2006, págs. 247-262.

²⁶ En la actualidad sigue presentando la misma disposición, aunque la asimetría ha desaparecido, al haberse ido segregando del palacio diferentes edificaciones, sobre todo en el brazo situado frente a la iglesia Mayor de la O, y haberse separado mediante una verja la parte de la plaza Alta o de la Paz a la que dan las fachadas, formando la pequeña plaza de los Condes de Niebla.

El momento de mayor intensidad en el proceso constructivo se da en la segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII, durante el gobierno de los VII y VIII Duques don Alonso y don Juan Manuel, coincidiendo con el momento de máximo prestigio y riqueza de la casa ducal. Estas obras suponen una regularización y monumentalización del edificio, más acorde con los ideales manieristas y barrocos ya plenamente asentados en toda España, y una plasmación del prestigio y del poder de los Duques en la ciudad que era capital de su amplio estado señorial.

Según las fuentes, las obras de mayor envergadura debieron ser las que encargó Don Juan Manuel VIII : “ *A mejorado el Duque mi señor, edificando las casas principales y jardines del palacio de la ciudad de Sant Lúcar, lo que las ha hecho casas con bibiendas de jente, que antes le faltava, metiendo agua dulce de pie, y fabricando las galerías altas y corredores y la sala de los Mármoles, haciendo fachada a la delantera de la casa, que no la tenía, y disponiendo los jardines della, con el lastre que oy tienen, que antes estaban incultos y hecho un pedazo de monte, y oy con las fuentes, mesas, calles y otras muchas, como todo es de gran estima y costa, y finalmente no a quedado piesa en la casa que de nuevo no se aya techado y reparado, añadiendo en ella mucha fábrica de sus simientos, que oy sirve para criados y guardarropa, en que se an gastado más de cinquenta mil ducados* ”²⁷. Es probable que esa “*fachada a la delantera de la casa*” sea la que aparece en un dibujo sin firmar del siglo XVIII conservado en el Archivo Histórico Nacional²⁸. Desgraciadamente, las reformas posteriores sufridas por el edificio la han simplificado y rebajado de altura, eliminando la cubierta a dos aguas abuhardillada y sustituyéndola por una cubierta plana o azotea. Pensamos que muy probablemente su autor sea Juan Pedro Velázquez-Gaztelu, el mismo que en 1762 redactó un informe sobre el estado de conservación y las obras realizadas en el palacio²⁹ en el que menciona que ha “*sacado a plano*” la fachada que da a la plaza y la que da a la plaza de arriba. Este informe, contiene el primer plano conocido del edificio, pero no los citados dibujos de las fachadas³⁰. Puesto que en el dibujo hay una serie de descripciones sobre obras realizadas en el interior del palacio, es muy posible que se realizara para ser incluido en él y que posteriormente se extraviara.

²⁷ Archivo Ducal de Medina Sidonia, legajo 4.325, folios 4 vuelto y 5; citado por CRUZ ISIDORO, Fernando, “El Mecenazgo Arquitectónico de la Casa Ducal de Medina Sidonia Entre 1559 y 1633”, en *Laboratorio de Arte*, nº 18, 2005, pág 183.

²⁸ Traza de la obra y casa de San Lucar de Barrameda, que mando hacer el Duque de Medina Sidonia, Duque de Pastrana. Alzado de la fachada y obra. Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional Signatura: OSUNA, CP.11, D.20.

²⁹ Archivo Ducal de Medina Sidonia, Legajo 235, año 1762.

³⁰ PÉREZ GÓMEZ, María de la Paz, “Planimetría del siglo XVIII del Palacio de los Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda”, en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, Universidad de Sevilla, Año 2011, nº 23, págs. 333-349.

Como complemento a estas obras, en 1619 con motivo de una fallida visita de Felipe III a la ciudad³¹ la plaza de arriba, principal escenario de las celebraciones urbanas, se mejoró al “*allanarse de las escabrosidades del terreno*”.³²

Las últimas obras de importancia en el palacio datan de 1639-1640, año en que se construyó o se reformó la Pieza Real o Salón Grande³³ para los festejos de la boda del IX Duque don Gaspar con doña Juana Fernández de Córdoba³⁴, hija de los Marqueses de Priego. Se trata de un gran salón en cuyas paredes colgaban diversas pinturas históricas³⁵ narrando las hazañas del linaje de los Guzmán, y cuyo lenguaje iconográfico evoca a la del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro de Madrid³⁶. En el techo, decorado con yeserías de cartones recortados, destaca un gran escudo de armas de los Guzmanes en relieve.

El dilatado proceso de construcción del palacio no implicó en ningún momento la reforma y/o ampliación de la plaza de origen medieval que presidía. Los Duques sí se preocuparon en cambio de contar con espléndidos jardines, un elemento imprescindible en las residencias nobiliarias. Los más importantes se construyeron en la barranca de la delantera del palacio que mira hacia el mar como elemento de realce nobiliario, de los que sólo nos han quedado regencias documentales, como la que nos hace Velázquez Gaztelu³⁷. Tras la caída en desgracia del IX Duque en 1641 y la confiscación de sus bienes, los jardines desaparecieron por falta de cuidados adecuados. No fue éste el único jardín de los Guzmanes. También por descripciones literarias³⁸. Sabemos que en 1632, don Manuel VIII mandó construir una villa periurbana para su ocio y retiro, dotada de espléndidos jardines. Era la llamada Huerta del Desengaño, situada en el pago de Miraflores, una colina en las afueras de la Sanlúcar del Siglo XVII, en un lugar elevado, fresco y

³¹ El palacio ha alojado varias veces a los reyes de España, a Felipe IV en 1624 y durante el siglo XVIII a Felipe V y a Fernando VI. Vid. VELÁZQUEZ-GAZTELU, Juan Pedro. *Historia Antigua de la Muy Noble...*, op. cit., pág. 65.

³² VELÁZQUEZ-GAZTELU, Juan Pedro. *Historia Antigua de la Muy Noble...*, op. cit., pág. 40.

³³ Según Gómez (Gómez Díaz, Ana María. *Guía Histórico Artística de Sanlúcar de Barrameda*. ASEHA, Sanlúcar de Barrameda. 1993, pág. 95), que no cita sus fuentes, este salón se edificó en 1550 sobre un antiguo Juego de Pelota y estaba cubierto con un artesonado mudéjar que se perdió o quedó oculto en las obras de 1639-40.

³⁴ Vid. VELÁZQUEZ-GAZTELU, Juan Pedro. *Historia Antigua de la Muy Noble...*, op. cit., pág. 63.

³⁵ La única pintura que sabemos con certeza que fue encargada ex profeso para la ocasión, aún permanece in situ. Se trata de un retrato ecuestre de don Gaspar IX, recibiendo el homenaje de unas autoridades portuguesas sin identificar que le ofrecen las llaves de la ciudad de Evora. Justo detrás aparece otro jinete que porta un estandarte con el blasón de la casa de Medina Sidonia. El cuadro representa hechos ocurridos en 1637, cuando el Duque dirigió la campaña de pacificación del Algarve donde había estallado una revuelta.

³⁶ SALAS ALMELA, Luis. *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia. 1580-1670*, Madrid, Marcial Pons, 2008, pág. 67.

³⁷ VELÁZQUEZ-GAZTELU, Juan Pedro. *Historia Antigua de la Muy Noble...*, op. cit., pág. 62.

³⁸ DE ERASO Y ARTEAGA, Francisco. *El desengaño discreto y retiro entretenido, dedicado a la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda, compuesto por el Capitán D. Francisco de Eraso y Arteaga*. Biblioteca de la Fundación Menéndez Pelayo. Manuscrito XIX Signatura M-255. Artigas 359. Fol. 6-7 y 7-8 y 8-9 del manuscrito y fragmentos del testamento del VIII Duque copiados por VELÁZQUEZ-GAZTELU, Juan Pedro. *Historia Antigua de la Muy Noble...*, op. cit., págs. 118-119.

lleno de vegetación, estanques, pajareras, cercados y animales que fue vendida por su hijo y sucesor el IX Duque don Gaspar³⁹.

Por motivos políticos, religiosos y de prestigio social, los Duques de Medina Sidonia realizaron numerosas fundaciones religiosas⁴⁰, cuya construcción y mantenimiento no hubiera sido posible sin la continuada protección ducal. Este proceso se inicia en la segunda mitad del siglo XVII y termina abruptamente en 1641 y alcanzó tales proporciones que los edificios religiosos llegaron a convertirse en un elemento definitorio del paisaje urbano, haciendo de Sanlúcar una auténtica ciudad-convento. Durante el siglo XVII don Alonso Pérez de Guzmán VII erigió un santuario para la virgen de la Caridad⁴¹, patrona de la ciudad; don Juan Manuel VIII (1579-1636) fundó los conventos de mercedarios, jesuitas y capuchinos; y don Gaspar IX (1602-1664), el último señor de Sanlúcar, los franciscanos descalzos, los carmelitas calzados y descalzos y las monjas carmelitas descalzas, tras vencer la resistencia del cabildo municipal "*por no acrecentar el número de los conventos que fatigaban ya demasiado a la ciudad*"⁴² y de otras comunidades religiosas previamente establecidas⁴³. En abierto contraste con lo ocurrido durante el siglo XVI, la mayoría de estas fundaciones se ubicaron en edificios preexistentes, tales como ermitas, hospitales (como el antiguo de san Jorge de los ingleses, donde se asentaron los jesuitas) o casas y sólo se erigieron edificios de nueva planta y elevada calidad arquitectónica para albergar a la virgen de la Caridad, los capuchinos y los mercedarios, los tres en un estilo todavía manierista o como mucho, protobarroco.

El santuario de la virgen de la Caridad fue construido bastante cerca del palacio ducal entre los años 1609 y 1613 por el arquitecto Alonso de Vandelvira en un estilo manierista bastante sobrio para albergar la imagen que, tras una larga serie de milagros, fue proclamada en 1618 patrona de Sanlúcar de Barrameda y de todos los estados de la Casa de Medina-Sidonia. Sin embargo, gracias a la protección ducal, la iglesia gozó de hecho (aunque no de derecho) de un rango equiparable a una colegial, y contaba con alrededor de 10 capellanes nombrados

³⁹Vid. HERMOSO RIVERO, José María y Romero Dorado, Antonio Manuel. "La Huerta del Desengaño de Sanlúcar de Barrameda. Retiro y recreo del VIII Duque de Medina Sidonia", en *Anuario del Centro de Estudios de la Costa Noroeste de Cádiz*, nº 4, Sanlúcar de Barrameda, 2014, págs. 19-22.

⁴⁰ Llegó a tener 15 conventos, 12 de los cuales fueron fundaciones directas de los Guzmanes y los 3 restantes también terminaron en la órbita ducal pese a haber tenido otros fundadores. Vid, VELÁZQUEZ-GAZTELU, Juan Pedro. *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*. Asociación Sanluqueña de Encuentros con la Historia y el Arte (ASEHA), Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 1995.

⁴¹ Como dependencias anexas a la iglesia se construyeron también un hospital para pobres y un colegio para niños huérfanos. Ambas instituciones existían previamente y ahora se les da una nueva sede. Vid. CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Santuario de Nuestra Señora de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda: Estudio Histórico-Artístico*, Córdoba, Cajasur, 1997.

⁴² GUILLAMAS y GALIANO, Fernando. *Historia de Sanlúcar de Barrameda*. Edición facsimil de la de 1858. Asociación Sanluqueña de Encuentros con la Historia y el Arte (ASEHA), Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 1990.

⁴³ Vid. ATIENZA LÓPEZ, Angela. *Tiempo de conventos*, Madrid, Marcial Pons Ediciones y Universidad de la Rioja, 2008, pág. 161.

directamente por el Duque don Alonso, cuyos restos mortales reposan en una cripta bajo el altar mayor junto a los de su esposa.

La Merced, se construyó entre el santuario de la Caridad y el palacio ducal según el proyecto inicial de Alonso de Vandelvira, transformado y reelaborado por Juan de Oviedo y de la Bandera conforme al gusto protobarroco que se impuso en la época (Fig. 5). La ejecución de las ideas de ambos corrió a cargo de los maestros mayores Bartolomé Rodríguez, el mercedario fray Antonio de San Lorenzo y Cristóbal Martín entre 1616 y 1620. De la decoración interior de la iglesia, desgraciadamente muy alterada y mutilada, destacan las yeserías realizadas entre 1622-1623⁴⁴ por un grupo de entalladores dirigido por Salvador Rodríguez. Las ubicadas en el sotacoro representan alegorías de virtudes y angelitos entre guirnaldas y mascarones (Fig. 6), sosteniendo un gran escudo de los Pérez de Guzmán, motivo que se repite en la cripta donde están enterrados los fundadores, don Juan Manuel VIII y su esposa. La bóveda de la nave, el crucero y la cúpula presentan decoración de cartones recortados con motivos diferentes en cada tramo.



Fig. 5: Fachada. Convento de la Merced. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Juan de Oviedo y de la Bandera, 1616-1620. Fotografía del autor.

⁴⁴ Vid. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José. “Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo en la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), nº 47, 1981, págs. 307-320.



Fig. 6: Yaserías. Sotacoro de la iglesia. Convento de la Merced. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Juan de Oviedo y de la Bandera, 1622-23. Fotografía del autor.

Martín Rodríguez de Castro, el mismo maestro de obras del Duque encargado de las obras en la cercana Huerta del Desengaño, es el responsable de la construcción entre 1634 y 1635 del nuevo cenobio de los capuchinos, en un estilo muy desornamentado y sencillo⁴⁵.

Conclusiones

En la mayoría de las villas y ciudades nobiliarias plenas que fueron capitales de estados señoriales en los reinos de Sevilla y Córdoba, el palacio y la plaza de honor adyacente se construyen a partir de una fortaleza militar medieval preexistente que se acondiciona y reforma. Es mucho menos frecuente que se construyan totalmente *ex novo*, como en Montilla (capital del Marquesado de Priego) y Benamejé (capital de Marquesado homónimo). Durante el barroco se reformaron y acondicionaron edificios en mayor o menor grado, especialmente las fachadas, pero no se hacen construcciones de nueva planta. Esto se debió a la concurrencia de varios factores. En primer lugar el progresivo absentismo de los nobles, que terminan trasladando su residencia a Madrid. En segundo lugar, durante el siglo XVII los nobles sufrieron con frecuencia graves problemas económicos por llevar un tren de vida por encima de sus posibilidades, lo que ralentizaba e incluso paralizaba cuantas empresas constructivas emprendieron, tanto civiles como religiosas. Además el tamaño y magnificencia de éstas eran relativamente modestos y fueron

⁴⁵ CRUZ ISIDORO, Fernando. *La casa ducal de Medina Sidonia y el convento de capuchinos de Sanlúcar de Barrameda: patronato y construcción*. Laboratorio de Arte, Vol. 13, 2000, págs.79-101.

realizadas no por arquitectos de nombre y prestigio, sino por alarifes y maestros de obra cuyos nombres, en muchos casos, no han llegado hasta nosotros. Esto ocurre incluso en Sanlúcar de Barrameda, que hasta la caída en desgracia de sus señores en 1641 era la capital de una de Casas más ricas de la corona de Castilla, y cuyo palacio es objeto de algunas reformas parciales en un estilo todavía manierista o protobarroco. Algo parecido ocurrirá con las fundaciones religiosas, ya que tras la terminación de obras de gran envergadura como la Caridad y la Merced, proyectadas por arquitectos de prestigio como Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo todavía en estilo manierista, las nuevas fundaciones conventuales serán poco relevantes desde el punto de vista arquitectónico. Marchena constituye hasta cierto punto una excepción a lo anteriormente expuesto, ya que las obras de reforma del palacio y de la plaza son de bastante envergadura, y están diseñadas y dirigidas por un arquitecto conocido y formado en la corte, que proporciona una imagen plenamente barroca y cortesana de la que carecen las restantes villas nobiliarias plenas, salvo quizás Fernán Núñez, que es construcción más tardía. Además es un claro ejemplo de que cómo el alejamiento físico de los nobles titulados que implicó la tendencia a la cortesanización, no significó necesariamente una desvinculación de sus señoríos ya que tanto estas obras como las coetáneas del convento de san Agustín fueron encargadas por los Duques de Arcos desde Madrid. La ausencia física del señor se compensa con su presencia simbólica a través de obras arquitectónicas.

La sacralización del espacio urbano derivada de la tendencia a establecer un gran número de fundaciones religiosas constituye un lugar común en la historia del urbanismo español del siglo XVII, la ciudad-convento. En las villas nobiliarias plenas este proceso se inició durante la segunda mitad del siglo XVI y afectó al también al área nobiliaria, mediante la construcción de establecimientos religiosos muy próximos al palacio y la plaza ceremonial (como en Sanlúcar) o incluso adosados al propio palacio (como en Marchena).

Finalmente, en los enterramientos hay una pauta común: en el siglo XVI se abandona el panteón medieval situado en Sevilla o Córdoba y empiezan las inhumaciones en diversas fundaciones conventuales en las ciudades nobiliarias plenas. Durante el siglo XVII éstos a su vez se abandonan progresivamente a medida que se produce el traslado definitivo a la Corte en Madrid. Osuna nuevamente constituye un caso especial, ya que la cripta anexa a la colegiata se ha mantenido como mausoleo de los Téllez Girón desde el momento de su construcción en el siglo XVI hasta nuestros días.

III. TRADICIÓN Y ORNATO

DE ESPEJOS, BARROCOS Y NEOBARROCOS. DEL ARTE DE VELÁZQUEZ Y DE MARÍA CAÑAS

M^a Jesús Godoy Domínguez, Universidad de Sevilla

I

Este trabajo parte de una gran paradoja, de un juego de equívocos similar a los del periodo barroco con el que, en última instancia, guarda estrecha relación. De hecho, pretende demostrar que el arte videográfico de María Cañas es actual, no porque esté realizado en el presente, sino porque utiliza precisamente estrategias representativas y desarrollos conceptuales del pasado, y más exactamente, del pasado considerado áureo dentro de la cultura hispana: el pasado barroco. El objetivo es así desentrañar las claves por las que el discurso visual de María Cañas puede ser calificado de “revivalista”, hasta serle atribuida una entidad “neobarroca”, según ese “aire de época” que a últimos del siglo XX reconocía Omar Calabrese en nuestro tiempo y la presencia de Leibniz entre nosotros de la que hablaba también Gilles Deleuze por esas mismas fechas¹.

Con este fin, establecemos aquí un paralelismo entre una obra netamente barroca como son *Las Meninas* de Velázquez (1656) y la videocreación de María Cañas titulada *Kiss the murder* (2008); un paralelismo que, si atrevido, entendemos que está al mismo tiempo plenamente justificado: para empezar, tratándose en ambos casos de artistas sevillanos, documenta la honda impronta dejada por aquel estilo en nuestra tierra, que le habría permitido, si no perdurar hasta el día de hoy, sí, al menos, encontrar un suelo especialmente abonado para revivir, en un contexto general, según hemos dicho, de reviviscencia suya. A ello hay que añadir que el lienzo en cuestión de Velázquez es uno de los que más interés ha despertado y sigue despertando en la crítica y uno de los que mayor proyección hacia el futuro se ha creído que encierra². Por si fuera poco, la razón fundamental de esa permanencia es su enigmática y compleja estructura, articulada en base a un espejo que, curiosamente, es el elemento vertebrador también de la pieza de María Cañas, de manera que, aun con resultado formal muy distinto, nos remite a una misma estética de la repetición y la desmesura, un mismo efecto de simulación, típicamente barrocos, que hace dudar

¹ CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1990; DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Madrid, Paidós, 1990.

² Siguiendo al gran especialista en la obra velazqueña Jonathan Brown, quien ha escrito: “*Como acontece a toda gran obra de arte, el tiempo no desgasta Las Meninas, sino que las enriquece, permaneciendo siempre llena de vitalidad. Por las mismas razones, cada generación debe aceptar el desafío de interpretarla dentro de ese proceso de revitalización perpetua*”. BROWN, Jonathan. “Sobre el significado de *Las Meninas*”, en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980, pág. 115.

entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo irreal. Comencemos entonces por analizar el valor de este elemento en cada una de las obras para proceder después con las conexiones y similitudes que se aprecian entre ellas.

II

En Velázquez, siguiendo a Michel Foucault, el espejo que aparece al fondo de la sala, planteando el juego hiperbólico de la representación dentro de la representación, restituye a la mirada lo que de otro modo no se vería: con respecto al pintor del interior de la escena, el modelo que está copiando en su cuadro; con respecto al rey Felipe IV, el retrato de sí mismo y su mujer, la reina Mariana de Austria, que él no puede ver estando como está fuera de la imagen; y con respecto al espectador, el auténtico centro visual de la obra, que no coincide con el que cree adivinar a primera vista –la infanta Margarita³. En suma, que duplicando el espacio del cuadro físicamente –al crear un espacio virtual que despliega delante del lienzo otra profundidad, equivalente al menos a la del estudio del pintor donde se desarrolla la acción-, pero sobre todo conceptualmente –pues el cuadro recoge en sí mismo a su complementario, el espectador-, el espejo no sólo no es un objeto más de la composición, sin ninguna trascendencia, sino que es la pieza clave de su posible, y siempre arriesgado, intento de desentrañamiento, como dice Víctor Stoichita⁴. Aún así, es lo que pretendemos hacer, para lo cual proponemos examinar en profundidad las imágenes reflejadas en su superficie y la relación que mantienen con el resto del cuadro.

Hemos adelantado ya que son los reyes quienes aparecen reflejados en el espejo, si bien, como viene señalando la crítica desde prácticamente el principio⁵, no de modo directo, sino indirecto. Dos son los argumentos formales en los que viene descansando esta creencia: el primero, el propio trazado perspectivo de la obra, que demuestra con claridad cómo la imagen devuelta por el espejo es la del retrato que está realizando Velázquez dentro del cuadro –y que nosotros vemos del revés- y no, como pudiera pensarse, la de los reyes en persona, situados a este otro lado de la tela⁶; el segundo es el tamaño de esas figuras, que no parece coincidir con el del personaje que tienen más cerca –el aposentador real en la puerta abierta del fondo-, invitando con

³ FOUCAULT, Michel. “Las Meninas”, en *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México/Madrid, Siglo XXI, 1968, págs. 13-25.

⁴ En *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Serbal, 2000, pág. 236. Para el estudio completo de *Las Meninas*, consultar págs. 235-242.

⁵ Ya lo sabía en el siglo XVIII Palomino, primer biógrafo de Velázquez, según informa Antonio Sáseta Velázquez. VELÁZQUEZ SÁSETA, Antonio. “Las Meninas. Magia catóptica. La reconstrucción tridimensional del cuadro”, en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 13, 2011, págs. 89-95.

⁶ Como demostró Antonio Buero Vallejo basándose en el estudio previo de Ramiro MOYA (“El trazado regulador y la perspectiva en *Las Meninas*”, *Arquitectura*, nº 25, 1961, págs. 3-12). BUERO VALLEJO, Antonio. “El espejo de *Las Meninas*”, en *Revista de Occidente*, nº 31, 1970, págs. 136-166.

ello a suponer que, o bien el retrato que está pintando Velázquez es mayor que el natural –algo posible, pues el lienzo es considerablemente grande, pero improbable, dados los parámetros miméticos dentro de los cuales se movía el arte de entonces y que exigían fidelidad absoluta al modelo–, o bien –que es la tesis más probable– el artista *no ha querido* concordar las figuras con las leyes de la reflexión y la perspectiva para acentuar así su importancia⁷. En aras de esta misma, habría introducido además correcciones, o sea, habría obviado el escorzo, mostrando las efigies reales en posición “excesivamente” vertical para lo que cabría esperar, teniendo en cuenta la inclinación del lienzo del revés, que habría llevado a deformar irremediabilmente su puesta en escena y a salirse, muy probablemente, de las convenciones representativas de la época para las más altas dignidades⁸.

En todo caso, si se trata de importancia compositiva, el hecho de que los reyes se hagan presentes en la escena mediante el encadenamiento de imágenes que hace posible el espejo –como imagen de la imagen del cuadro que pinta Velázquez a partir del regio modelo natural– introduce un matiz fundamental en ella, pues supone que esa presencia deviene extremadamente vaga y difusa frente a la del resto de personajes; circunstancia que se ve realizada por la perspectiva aérea en combinación con la luminosidad de la propia superficie del espejo, que al tiempo que dota a la pareja real de un resplandor especial acorde con su elevada posición dentro del Estado, emborrona también sus rasgos faciales, sobre todo en comparación con la figura del aposentador con el que, hemos dicho, comparten plano⁹. Así, en contraste con los monarcas, puede hablarse, por ejemplo, de la inequívoca presencia de la infanta Margarita, en quien, al estar en medio de la composición, vienen a unirse los trazos de la gran “x” a la que Foucault reduce esquemáticamente la escena, extendiéndose uno de ellos desde la cabeza del pintor hasta el lebel con el que juega el enano y el otro, desde la cabeza del guardadamas –a la derecha– hasta el pie del gran lienzo del que sólo vemos el dorso¹⁰.

Pero en quien merece la pena fijarse de verdad es en el personaje de Velázquez, porque eclipsando a la infanta del centro del cuadro, es el que establece un verdadero contrapunto con la figura etérea de los soberanos. Este retrato que el pintor exhibe de sí mismo en la obra se inserta

⁷ Se enfatiza la expresión “no ha querido” para mostrar discrepancia con Navarro de Zuvillaga, para quien el pintor, en cambio, “no habría sabido”. Es difícil imaginar que un artista de la talla de Velázquez haya podido incurrir en algún tipo de error representativo al *no haber sabido* resolver mejor la escena. NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Barcelona, Serbal, 2000, págs. 104-105.

⁸ *Ibidem*, pág. 105.

⁹ Es de suponer que este emborronamiento sería absolutamente del agrado del monarca pues, teniendo en cuenta su reticencia desde 1653 a ser retratado para no verse ir envejeciendo (según documenta Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, dificultaría la apreciación del paso del tiempo en su rostro, en “Felipe IV, a través de Velázquez”, Iglesias, Carmen (ed.). PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Velázquez en la corte de Felipe IV*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano/Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2003, págs. 29-60), dificultaría la apreciación del paso del tiempo en su rostro.

¹⁰ FOUCAULT, Michael. “Las Meninas”, op. cit.

dentro de la tradición de los autorretratos iniciada en el Renacimiento a raíz del ascenso social y dignificación de la persona del artista¹¹. Lo que ocurre es que insertándose en ella, al mismo tiempo se desmarca pues, tomando como escenario su lugar de trabajo en una de las galerías del Palacio del Buen Retiro, el artista, lejos de mostrarse a solas, como era habitual, con sus instrumentos de pintura, se presenta rodeado, en cambio, de los miembros de la corte, incluso compartiendo escena con el mismísimo rey. Estaría dando a entender así el respaldo de éste a su actividad artística dentro de palacio –de ahí las dos grandes telas del fondo de la estancia, *La disputa entre Aracne y Atenea* y *El encuentro entre Apolo y Dyonisos*, reclamando el reconocimiento social del papel del artista por encima de la labor del simple artesano¹²-, pero sobre todo, estaría poniéndose al nivel de esos otros personajes, retratándose como uno más entre ellos. Es lo que explicaría que el primer comentarista de *Las Meninas*, en los años inmediatamente posteriores a su concepción, reprochara al pintor su excesivo engreimiento, pues la osadía de obviar todo rango o jerarquía entre los retratados y, más concretamente, la de obviar su condición de vasallo, no tenía justificación posible, ni siquiera acudiendo a la autoridad de los clásicos, como hace con las telas del fondo¹³.

Sin duda, Velázquez había ido mucho más allá que Van Eyck en su *Matrimonio Arnolfini* (1434), pieza en la que muy probablemente se inspiró el artista, a juzgar por el espejo que luce también al fondo de la sala y por la inclusión asimismo del pintor dentro de la escena. Hay, sin embargo, dos diferencias que conviene resaltar, en tanto en cuanto permiten barruntar el mensaje que pudo dejar planteado Velázquez en su pintura: por un lado, la interposición de una imagen entre la del espejo y el modelo real –la del lienzo visto del revés-, dando lugar así a un auténtico bucle de representaciones donde resulta realmente difícil dar con el referente externo; por otro, el protagonismo que el artista reserva para sí dentro de la obra –Navarro de Zuvillaga conjetura incluso con su fuerte ego¹⁴- y que le hace aparecer, no en una posición secundaria, en último plano por ejemplo y a menor tamaño, como hace Van Eyck asomándose tímidamente a su cuadro desde el espejo, sino haciendo ostentación de su condición de pintor de la corte y, en ese sentido, retirándose del lienzo que está pintando para hacerse más visible al espectador e integrarse mejor en el grupo; para afirmar, en definitiva, su persona frente a la de los reyes, a los que sí relega, en cambio, al fondo de la composición y confina al espacio y carácter ilusorio de la imagen especular.

¹¹ Con precedentes, desde luego, en el mundo antiguo, como prueba el autorretrato que esculpiera Fidias en el escudo de su *Palas Atenea* y por el que fue públicamente condenado de vanidad, juzgado por una presunta malversación en el uso de materiales preciosos y finalmente condenado al ostracismo. Véase el estudio ya clásico de ARGULLOL, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona, Icaria, 1985, pág. 195.

¹² Tesis sostenida inicialmente por Jonathan Brown al afirmar que el rey viene a respaldar a Velázquez en su quehacer pictórico. BROWN, Jonathan. “Sobre el significado...”, op. cit.

¹³ STOICHITA, Víctor. *La invención...*, op. cit., pág. 238.

¹⁴ NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. *Mirando a través*, op. cit., pág. 106.

Las dos diferencias, como vemos interrelacionadas –concediéndose importancia a sí mismo, el pintor se la resta a los reyes-, nos remiten directamente al contenido, que abordaremos con la ayuda de dos obras literarias coetáneas a *Las Meninas*. Porque, evidentemente, la coexistencia de lo real y lo irreal en Velázquez, lo tangible y lo intangible en los personajes del artista y los soberanos respectivamente, evoca, aun sin querer, la disyuntiva barroca del ser o no ser del *Hamlet* de Shakespeare (ca. 1601), el conflicto entre apariencia y realidad que articula dicho relato desde el momento en que el protagonista, deseando vengar la muerte de su padre, se propone sacar a la luz la verdad, la corrupción política y moral escondida tras los muros del castillo¹⁵. Pero evoca también, qué duda cabe, los versos del monólogo de Segismundo, en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (1635), cuando señalan que “sueña el rey que es rey, y vive/ con este engaño mandando,/ disponiendo y gobernando”¹⁶. Es fácil adivinar, tras estas dos obras, el clima de escepticismo y descreimiento en la Europa del siglo XVII, fruto de las nuevas teorías heliocéntricas y la pérdida consiguiente del antropocentrismo renacentista, que llevaría al hombre barroco a perder la fe en la verdad, a verlo todo engañoso e ilusorio, y a Descartes en particular, a convertir la duda en método y eje gravitatorio de su sistema de pensamiento.

Pero para afrontar el contenido, hemos de dirigirnos igualmente a los escritos de Ortega y Gasset sobre Velázquez (1943), que en tanto lugar común, a día de hoy, en la exégesis de su arte, nos ofrece una valiosa observación para nuestro discurso: cuenta el filósofo que, tan pronto como el artista fue nombrado pintor de cámara, empezó a distanciarse del realismo de cuño caravaggiesco que había presidido hasta entonces sus ejecuciones, al igual que las de Ribera, Alonso Cano o Zurbarán, compañeros de generación. Habría desembocado así en una renuncia a la excesiva corporeidad de los objetos, tras la que éstos pasarían a ser representados bajo el efecto de pintura inacabada o, en palabras del propio Ortega, con una apariencia fantasmagórica¹⁷. En resumidas cuentas, que deshaciéndose gradualmente de su principal influencia juvenil, la tenebrista y naturalista tan determinante entonces en la pintura italiana y española, la obra de Velázquez habría convertido los objetos y figuras representadas en entes sin cuerpo, en espectros en el más puro sentido de la expresión.

Si a ello se añade que, según Martin Kemp, ningún cuadro tuvo nunca tanto que ver con la apariencia como éste que nos ocupa¹⁸, no parece arriesgado afirmar que también Velázquez habría acudido al juego metafórico de lo real y lo aparente para mostrar la verdad del Imperio del

¹⁵ Para un estudio más pormenorizado del paralelismo entre *Hamlet* y *Las Meninas*, ver PRIETO MARTÍNEZ, Antonio. “Apariencia y realidad en *Hamlet* y *Las Meninas*”, en *Aula. Revista de enseñanza e investigación educativa*, nº 5, 1993, págs. 153-173.

¹⁶ Jornada II, escena XIX.

¹⁷ *Papeles sobre Velázquez y Goya en Obras Completas*. Tomo VI. Madrid, Santillana/Fundación José Ortega y Gasset/Centro de Estudios Orteguianos, 2009, págs. 644-645.

¹⁸ En *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid, Akal, 2000, pág. 120.

que estaba siendo testigo¹⁹, de ahí su rotunda y contundente presencia dentro del cuadro; para desenmascarar a un monarca ausente de los asuntos de Estado –conocido es, a este respecto, su desentendimiento de las tareas gubernativas, que delegó en el conde-duque de Olivares y, tras él, en su sobrino Luis de Haro²⁰–, como ausente, lejana y fantasmal, que diría Ortega, es también su puesta en escena mediante el reflejo en el espejo; para hacer aflorar, en definitiva, el fracaso político y, a la postre, el desmoronamiento de España a consecuencia de los grandes problemas que la azotaban –la miseria en Castilla, la derrota en Flandes y en Italia, la escisión temporal de Cataluña y la pérdida progresiva de Portugal²¹– y a los que el soberano se mostraba huido a preferir otras ocupaciones como la caza, el teatro o sus continuos devaneos amorosos²². En conclusión, Velázquez estaría denunciando la decadencia en la que estaba siendo sumida la nación española al mando de un rey poco real –por muy regia que fuera su persona, aprovechando el juego de palabras– o directamente *desrealizado*²³.

III

En María Cañas, el espejo es el artificio formal insinuado –porque en verdad no es ningún objeto físicamente representado como en Velázquez– del que se vale la artista para fragmentar la pantalla en dos y mostrar en todo momento la imagen por duplicado, retomando así el gusto velazqueño por los efectos ópticos, aunque extremando a la vez la tendencia barroca al exceso y el recargamiento del pintor sevillano. Porque aquí, a diferencia de lo que ocurre en *Las Meninas*, donde, como hemos visto, se amplía la escena más allá de los límites del lienzo y se proporciona una información que de otro modo no se tendría, el espejo, o mejor, su efecto reflectante, brotando del centro de la pantalla a la manera de un eje de simetría vertical más o menos encubierto, lo que ofrece en realidad es lo ya visto, lo ya conocido, el espectáculo redundante de lo mismo, dando igual entonces a qué lado se mire, si a derecha o a izquierda de lo que tenemos frente por frente. Pero no por ello deja de desvelarse algo oculto de la imagen duplicada, algo a lo que de no ser por ese efecto no tendríamos acceso, como descubriremos más adelante.

¹⁹ Así es, como de hecho, lo presenta PRIETO MARTÍNEZ, Antonio. “Apariencia y realidad...”, op. cit., págs. 170-171. MARÍAS, Fernando. en cambio, en referencia al acontecimiento real que estaría teniendo lugar en el cuadro, habla más bien de un *notario* que da fe del hecho, pero quedándose al margen del mismo. “Introducción”, *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995, págs. 13-26.

²⁰ Bartolomé Benassar utiliza expresamente los calificativos de “ociosos” y “holgazanes” para referirse a Felipe III y Felipe IV, por oposición a sus antecesores Carlos V y Felipe II. BENASSAR, Bartolomé. *La monarquía española de los Austrias. Conceptos, poderes y expresiones sociales*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, pág. 29.

²¹ Los pormenores de todo ello pueden estudiarse por PARKER, Geoffrey (coord.). *La crisis de la monarquía de Felipe IV*. Barcelona, Crítica, 2006.

²² BENASSAR, Bartolomé. *La España de los Austrias (1516-1700)*. Barcelona, Crítica, 2001, págs. 23-24.

²³ Según la lectura que hace José Luis Molinuevo de Ortega leyendo a su vez a Velázquez. MOLINUEVO DE ORTEGA, José Luis. *Para leer a Ortega*. Madrid, Alianza, 2002, pág. 230.

De momento, al igual que hemos hecho con Velázquez, abordaremos el motivo reflejado, que siendo distinto también al de *Las Meninas*, comparte, sin embargo, con él un rasgo esencial: la lejanía del referente de partida y su carácter igualmente incierto y evanescente. Pero para ello, conviene aclarar antes de nada que, como videocreación que es, *Kiss the murder* se compone de imágenes en movimiento, con una duración aproximada de ocho minutos, que contrastan sobremanera con el riguroso estatismo de la pintura de Velázquez. También es verdad que esas imágenes se alternan con otras que sí son propiamente estáticas para conformar una especie de *collage* audiovisual²⁴, que es la expresión que mejor define el arte de María Cañas, en su adscripción a la tendencia artística apropiacionista tan recurrente en nuestros días. No está de más recordar, a este respecto, que como corriente estética surgida en los años ochenta del siglo XX, a raíz de las profundas transformaciones originadas con el avance de la técnica, y prolongada en el tiempo hasta hoy, el apropiacionismo tenía y tiene su razón de ser en reproducciones mecánicas de imágenes tomadas indistintamente de la Historia del Arte o los medios de masas, al no hacer distinciones en absoluto ni entre el pasado y el presente, ni entre alta y baja cultura. Ambos tipos de imágenes son, en todo caso, perfectamente conocidas por el espectador y, en ese sentido, con significados ya dados y socialmente compartidos que, sin embargo, como ha estudiado Juan Martín Prada²⁵, quedan en suspenso dentro del nuevo contexto visual donde aparecen y donde adquieren un nuevo contenido que se superpone y coexiste con el primero a modo de crítica o revisión del mismo.

Llegamos así al motivo insistentemente aparecido e insistentemente repetido en *Kiss the murder*: por un lado, imágenes extraídas de películas clásicas como *West side story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961) *¿Qué fue de Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962), *Chicago, años 30* (Nicholas Ray, 1958) o *Duelo al sol* (King Vidor, 1946); por otro, cuadros tradicionales como *El viejo y el niño* de Ghirlandaio (1488) o *Étant donnés* de Duchamp (1946-1966). Pero es realmente el primer tipo de escenas el que hace de hilo conductor, en tanto fotogramas entresacados de melodramas con un rasgo todos ellos en común, los sentimientos extremos: pasiones desbordadas y amores atormentados que acaban teniendo un fatal desenlace. Las imágenes pictóricas, entre tanto, introducen ciertos matices en las cinematográficas principales y refuerzan su valor emocional intrínseco. Por ejemplo, la pieza de Duchamp, integrada en la película de Robert Wise –*West side story*–, recalca la atracción y el erotismo sobre el que gira el argumento de ésta. Pero por encima de estas diferencias, hay una nota igualadora entre todas ellas y es que, mediante el reflejo especular, se produce la duplicación de una imagen que es duplicado a su vez de otra

²⁴ CATALÁ DOMENECH, Josep M. “El documental melodramático de María Cañas. Ética y estética del *collage*”, GARCÍA LÓPEZ, Sonia et al. *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Ayuntamiento de Madrid, 2009, págs. 301-330.

²⁵ En *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, Fundamentos, 2001.

previa, cinematográfica o pictórica hemos dicho, de acuerdo con el encadenamiento de reproducciones que hace posible la técnica. Se intensifica así el efecto de ilusión e incertidumbre que veíamos en Velázquez, pues si en *Las Meninas*, los reyes, aunque lejanos y espectrales, estaban presentes, en última instancia, como modelos de carne y hueso del pintor del interior del cuadro –es lo que explica para Stoichita la presencia del cortinaje rojo en el reflejo del espejo, en señal de presencia de la realeza²⁶–, eso no ocurre en *Kiss the murder*, donde se pierde por completo el rastro del original de base. Al pasar por el filtro pictórico o cinematográfico primero y por el de la videocreación después, dicho original se ve desprovisto de su condición real y convertido automáticamente en imagen, o simulacro, al decir de Jean Baudrillard²⁷. Esta vuelta de tuerca en la búsqueda del efectismo representativo es una marca inconfundiblemente neobarroca del arte de María Cañas, quien desde este enfoque, más que radicalizar el gusto por la simulación, el juego de equívocos entre lo verdadero y lo falso de Velázquez, consigue dar forma plástica a la ontología negativa, de signo postmoderno, de filósofos como Gianni Vattimo, que sostienen que el sujeto en nuestro tiempo ha pasado de medirse en términos de progreso y plenitud, a hacerlo en los de su disolución o entidad cero²⁸.

Pero justamente así, en esta delicuescencia o no-ser del que son consignatarias, las imágenes de *Kiss the murder* encierran un profundo significado, sobre todo porque, mostrándose como lo hacen por duplicado, conectan inmediatamente con el tema del doble, del *doppelgänger*, tan fecundo en la tradición literaria moderna desde que el novelista Jean Paul Richter, a quien se atribuye su autoría, lo pusiera en circulación en 1796²⁹. Fruto de la unión del vocablo alemán *doppel*, que significa “doble”, “copia”, “duplicado”, y *gänger*, que puede traducirse como “andante”, el *doppelgänger* viene designando desde entonces el doble fantasmagórico de una persona, en referencia al fenómeno de la bilocación –que hace creer que todos tenemos un semejante a nosotros mismos, un *alter ego*, en alguna parte–, y también al “gemelo malvado” –que en tanto copia exacta nuestra da rienda suelta a los aspectos más oscuros y reprimidos de nuestra personalidad o ejecuta aquellas acciones que nosotros mismos no nos atrevemos a realizar por salirse de lo permitido o lo decoroso–. Esta segunda acepción nos interesa especialmente, pues indica que, aunque irreal en un sentido, el doble puede resultar, en cambio, muy real en un sentido distinto³⁰. Es, en esencia, lo que ocurre en el vídeo de María Cañas, donde se duplican las

²⁶ STOICHIA, Víctor. *La invención...*, op. cit., pág. 240.

²⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 2005.

²⁸ VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1986.

²⁹ Con su novela *Siebenkäs*. Para un recorrido literario más exhaustivo, ver BEJARANO VEIGA, Juan Carlos. “Una visión finisecular sobre el *doppelgänger*: el tema del doble y el otro en el autorretrato de la época simbolista”, *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009.

³⁰ LA RUBIA DE PRADO, Leopoldo. “Recursos narrativos y repercusiones filosóficas: el *doppelgänger* en la literatura de ideas (Gólgol, Dostoievski y Kafka)”, *Éndoxa: Series filosóficas*, nº 26, 2010, págs. 107-135.

imágenes, no como recurso retórico o puramente ornamental, culterano en definitiva, que también, como pieza neobarroca que es, sino como forma de desvelar lo que esconden, el otro lado de los personajes y situaciones que muestran, al hacer gala de esa otra faceta asimismo barroca, existente también en Velázquez, que es la conceptista.

Si al abordar *Las Meninas*, era el lado oculto de la corte y del rey el mensaje que afloraba, en *Kiss the murder*, tal y como hemos apuntado al principio, sería el otro lado del amor al que todas las películas objeto de apropiación hacen referencia, su vis más destructiva; el amor, no como sentimiento de ternura y entrega —ésta sería su dimensión más teatral y escénica, acudiendo de nuevo al Barroco y a su idea del *theatrum mundi*—, sino de dolor y muerte —que es como aparece entre bambalinas—; la unión del Eros y el Thánatos sobre la que versa el propio título de la obra: “besar al asesino”, esto es, amar a quien nos hace vulnerables y puede llegar a destruirnos con el veneno de la traición y los celos, del desengaño y la locura, cuando no de la violencia. De ahí la necesidad del espejo y su efecto, para enfrentar cada imagen a su reverso tenebroso o “gemelo malvado”, para obligarla a mostrar aspectos ignorados o remotos suyos que no por estar ocultos dejan de formar parte también de ella y, de ese modo, iluminarla³¹. Es así como las imágenes de *Kiss the murder* adquieren nuevo sentido, pues no se trata de adueñarse de un material ajeno sin más, como síntoma de agotamiento o regresión caprichosa del arte sobre sí mismo, sino de aprovechamiento *inteligente* de imágenes familiares³², justamente porque siendo familiares, amplían sus propiedades semánticas tan pronto como aparecen en un contexto desacostumbrado que les arrebatara esa familiaridad, que las vuelve extrañas, pero que, al hacerlo, descubre matices desconocidos e inquietantes suyos, como ha sabido ver Catalá Domenéch en el arte de María Cañas en general³³; desconocidos e inquietantes como éstos que nos sugiere ahora el efecto duplicador del espejo.

Y hablar de significados levantados sobre significados, de imágenes cimentadas en otras imágenes, en una prolongación infinita e insondable, es hablar de la naturaleza laberíntica y desbordante del pliegue leibniziano. O sea, es retomar la caracterización que hiciera Leibniz de su época, la barroca, como el intento de responder a las sombras e incertidumbre de entonces con un exceso de formas plegándose y desplegándose una y mil veces³⁴; caracterización de la que es sin duda heredera la visión de Calabrese del mundo contemporáneo como mundo inestable, confuso y multidimensional³⁵. No por casualidad, es a este pensador a quien debemos la etiqueta

³¹ RODRÍGUEZ MARTÍN, M^a Carmen. “A través del espejo: doble y alteridad en Borges”, en *Anuario de Estudios Americanos*, n^o 65, 2008, págs. 277-288.

³² Se emplea el adjetivo “inteligente” al hilo del comentario de Juan Bosco Díaz-Urmeneta, para quien trabajar con signos —como hace María Cañas—, es el distintivo mismo de la inteligencia. BOSCO DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco. “Rituales del amor (en torno a la obra de María Cañas)”, *Kiss the fire. María Cañas*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, págs. 30-43.

³³ CATALÁ DOMENECH, Josph. “El documental melodramático...”, op. cit.

³⁴ Según la lectura de DELEUZE en *El pliegue...*, op. cit.

³⁵ CALABRESE, Omar. *La era...*, op. cit., pág. 12.

“neobarroca”, que aplicada a la cultura surgida en los años ochenta, tiene su génesis en la dimensión fractal de la ciencia, cuyo entronque con los orígenes semánticos del término “barroco” –designando cierto tipo de perla deforme, que no lograba la plena esfericidad-, son evidentes³⁶. Esta dimensión es la de aquellos cuerpos que por su forma irregular o imperfecta no pueden ser descritos con los parámetros de la geometría tradicional, sino con los de otro tipo de geometría, llamada así, fractal, dedicada por entero a ellos. Conocedor a fondo de esta circunstancia, Calabrese asegura que la sociedad contemporánea reproduce patrones fractales de comportamiento al adoptar lo desigual, lo fragmentario y, por extensión, lo antinormativo como principales señas de identidad. La tendencia barroca al cambio, al dinamismo y, a la vez, al exabrupto y la complejidad, tendría así continuidad en la inestabilidad ideológica y cultural de nuestra época, en la búsqueda de lo intrincado, lo heterodoxo y transgresor.

Es fácil relacionar todo ello con las obras que venimos analizando: si el ocaso de las utopías humanistas en su proyecto de construir un mundo armónico y en paz llevó en el Barroco a una percepción de la vida y el arte de esas características, el ocaso de los grandes relatos modernos –en expresión de François Lyotard³⁷– con la consiguiente sensación de impotencia e inseguridad habría llevado en el Neobarroco a una situación parecida; a la pérdida de referentes sólidos a los que agarrarse, de los que dieron cuenta entonces los reyes espectrales de Velázquez y de los que siguen dando cuenta hoy las imágenes sin referente de la artista María Cañas.

³⁶ PANERA CUEVAS, Javier. “Barrocos y Neobarrocos”, *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*. Salamanca, Domus Artium, 2002, pág. 39.

³⁷ En *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1984.

LOS ESFUERZOS DE MANUEL DE FALLA POR LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA BARROCA EN SEVILLA (1924-1928)

Eduardo González-Barba Capote, Conservatorio Superior de Música de Sevilla

Manuel de Falla y su ideal barroco: hacia la restitución de la sonoridad que le es propia

Antes siquiera de proceder al estudio de los hechos relacionados con el tema, es fundamental adentrarse en el universo interior del compositor. Sólo de esta manera es posible entender el proceso por el cual Manuel de Falla sintió en un momento concreto de su vida la necesidad de acercarse a la música barroca a partir de criterios interpretativos propios del estilo. Él siempre fue una persona de hondos ideales, hasta el punto de llegar a sacrificarse en no pocas ocasiones por ellos. Este es un tema apasionante, pero las acotaciones que exige el presente artículo obligan a centrarnos exclusivamente en aquéllos que impulsaron el nacimiento de la Orquesta Bética y su relación con la música barroca.

Allá por los años veinte del siglo pasado, era habitual que las grandes orquestas filarmónicas de todo el mundo interpretasen sinfonías antiguas sin llevar a cabo la más mínima adaptación orquestal, cuando, por lo general, dichas composiciones fueron concebidas originalmente para pequeñas plantillas instrumentales. Siendo como fue Manuel de Falla un hombre muy perfeccionista, es natural que considerase casi un sacrilegio el hecho de desvirtuar impunemente una obra de arte. Y esto es exactamente lo que sucedía cada vez que una gran filarmónica, compuesta por más de ochenta músicos, interpretaba una pequeña pieza musical barroca concebida generalmente para no más de treinta instrumentistas.

Precisamente la firme determinación del compositor por devolver a la música antigua su primigenia sonoridad, fue la razón por la cual confió a la Orquesta Bética de Cámara este importante objetivo. Quienes puedan albergar alguna duda sobre el profundo respeto que Falla sentía por la decorosa interpretación de las grandes obras del Barroco deberían leer, para su extrapolación, las condiciones que él mismo dictaminó en sus últimas voluntades a propósito de las ejecuciones de las suyas propias: “[...] Igualmente exijo, del modo más formal y terminante, que en la ejecución e interpretación escénica de mis obras se observe siempre –y sin ninguna posible excepción–, la más limpia moral cristiana”¹.

¹Archivo Manuel de Falla (en adelante AMF). Testamento de Manuel de Falla. Granada, febrero de 1932. El testamento que conserva el Archivo Manuel de Falla es una copia del original mecanografiada y rubricada por el propio compositor.

Gracias a que escribió un artículo en la prensa local sevillana, con motivo de la presentación oficial de la nueva orquesta, es posible conocer en profundidad el concepto que Manuel de Falla tenía sobre la música antigua. El compositor se esforzó especialmente a la hora de transmitir a la sociedad su proyecto musical. Pues siendo consciente de la difícil situación que atravesaba la difusión de la música sinfónica en Sevilla y, sobre todo, de la enorme sorpresa que causaría tan atípico modelo orquestal, debió considerar que el texto habría de ser mucho más que una simple carta de presentación. Por la siguiente cita, extraída de una carta dirigida a Segismundo Romero –violonchelista y directivo de la Bética–, sabemos que Falla finalizó el borrador nada menos que un mes antes de su publicación definitiva. Este hecho es una buena prueba del compromiso que Manuel de Falla adquirió con la Bética: “Muy pronto enviaré el articulillo. Lo tengo ya plasmado, pero quiero que resulte lo más eficaz posible para nuestra causa”².

El “articulillo” es sencillamente un texto sin parangón en la historia de la música. Federico Sopena dijo de él que “se trata de un auténtico ensayo –espléndido– sobre la Orquesta Bética de Cámara, que con orgullo legítimo presenta como novedad en Europa”³. El primer párrafo es muy especial porque a través de un elegantísimo enunciado Manuel de Falla definió a los ojos del mundo los principios rectores por los cuales debía regirse la nueva orquesta sevillana: “Esta alegría que me produce el nacimiento de la nueva agrupación sinfónica obedece a causas diversas, pero estrechamente ligadas al cumplimiento de un deber ideal: la voluntad, el trabajo y aun el sacrificio entusiasta, puestos al servicio del arte sonoro y de la acción nobilísima que a este arte le incumbe cumplir”⁴.

A partir de su concierto inaugural, celebrado el 11 de junio de 1924, la Orquesta Bética de Cámara vino a cubrir el gran vacío dejado años atrás por la extinta Sinfónica Sevillana, una formación orquestal que desapareció de los escenarios en 1916 literalmente ante la falta de afición musical que existía por aquellos años en la capital hispalense⁵. Si el problema principal de Sevilla –relacionado con el tema musical– era sobre todo la escasa afición que había en la ciudad, tal vez hubiera sido más acertado la creación de una formación orquestal similar a la Sinfónica Sevillana a fin de completar la labor divulgativa iniciada años atrás por Eduardo Torres. Pero Manuel de Falla tenía otros objetivos para los sevillanos. Y esta es la razón por la cual el compositor, lejos de ofrecerles una gran orquesta sinfónica de las muchas que ya existían en todo el mundo, se decantó por una pequeña formación de cuño camerístico.

Manuel de Falla entró en contacto con este moderno concepto orquestal durante sus años de formación en París, allá por 1907. En la “Ciudad de la Luz”, como en otras importantes

² Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 3-mayo-1924. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo Romero*, Granada, Ed. Ayuntamiento de Granada, 1976, pág. 171.

³ SOPEÑA, Federico. *Orquesta Bética de Cámara*. En FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1988, pág. 103.

⁴ FALLA, Manuel de. “Orquesta Bética de Cámara”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 6-junio-1924.

⁵ Para más información, véase “Sinfónica Sevillana”, *El Noticiero Sevillano*, 28-mayo-1916, pág. 3.

capitales europeas, surgió una nueva generación de brillantes compositores que recurrieron a estas pequeñas orquestas y a las formas neoclásicas⁶ con la intención de combatir los “excesos” orquestales propios del Romanticismo tardío. De esta guisa, la Orquesta Bética de Cámara fue pionera en adoptar una fisionomía que le ha valido para convertirse por méritos propios no sólo en la primera orquesta de cámara de España, sino también, según el propio Manuel de Falla, en una formación que llegó incluso a ser fuente de inspiración para otras muchas⁷.

Debemos aclarar que las cualidades de esta corporación no se vieron reducidas exclusivamente a una cuestión morfológica o estructural. Fiel reflejo de su propia genialidad, el compositor revistió a la neófita institución de unos postulados estéticos que, por su originalidad, llamaron la atención en todo el mundo. Por designios de su mentor, era la primera vez que una formación orquestal se dedicaba exclusivamente a la difusión de dos estilos concretos: por una parte, la música antigua; y por otra, la procedente de la nueva corriente neoclásica. Como se puede apreciar en el siguiente texto, Manuel de Falla, hombre por lo general modesto y apartado de toda vanidad, no quiso ocultar en esta ocasión su satisfacción ante las recién adquiridas virtudes de la nueva orquesta:

[...] En ningún país existe, de modo estable y con carácter autónomo plenamente definido, una agrupación sinfónica semejante a la “Orquesta Bética de Cámara”, que, según procuraré demostrar al referirme a su severo plan artístico, no es de ningún modo (como tal vez se haya podido pensar) una orquesta forzosamente reducida por razones económicas, sino por el contrario, una “Orquesta de lujo”, y la de mayor lujo que puede formarse, puesto que se compone de instrumentistas con categoría musical de solistas⁸.

De los ideales a la génesis del proyecto

El genio de Cádiz siempre sintió auténtica delectación por la música antigua. No en vano, su instinto autodidacta le condujo a las grandes obras del periodo barroco, sobre todo durante la preparación de *El retablo de maese Pedro*, una obra maestra que compuso en Granada. Para Eduardo Molina Fajardo, sólo la capital nazarí podía ofrecer a Falla la clase de inspiración especial que demandaban sus nuevas composiciones:

Falla y Vázquez Díaz recorrieron los viejos barrios de la ciudad, el Albaicín enigmático, el de los Alamillos, apacible; recreando los ojos con un concepto arquitectónico modernísimo, de puro antiguo, y los oídos con la música viviente de la población. [...] Por la noche, ambos amigos, acompañados por muy pocos granadinos

⁶ Sobre este tema, Alberto Álvarez Calero sostiene que “en 1925 el estilo neoclásico estaba en pleno auge en París; así como particularmente dentro de la continua evolución de compositores como Falla”. ÁLVAREZ CALERO, Alberto. “La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter y las formas preclásicas”, *Anuario Musical*, nº 60, 2005, pág. 241.

⁷ Véase AMF. Sign. 6873. Carta de Manuel de Falla a José Cruz Conde, Granada, 18-enero-1929.

⁸ FALLA, Manuel de. “Orquesta Bética de Cámara”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 6-junio-1924.

*conocedores, repetían el itinerario, asombrándose de las nuevas sorpresas, de las sensaciones inéditas, de las variantes de hermosura que había aportado la sombra a la ciudad*⁹.

Manuel de Falla no tardó en asimilar la esencia nazarí que todavía se hallaba impregnada en la ciudad de Granada. Y de sus inspirados barrios surgió *El retablo de maese Pedro*. Como el compositor incluyó un clavecín en la orquestación de esta obra cumbre del Neoclasicismo español, no es de extrañar que, apartado de toda distracción en su bucólico Carmen granadino, se entregase al estudio de la música del XVIII por tratarse del periodo de mayor esplendor de este instrumento. Algunas tardes, cuando era visitado por sus amigos “rinconcillistas”¹⁰, el maestro salía de su disciplinado enclaustramiento para charlar amistosamente con todos ellos. Las reuniones solían finalizar casi siempre alrededor del piano del compositor. Al parecer, entre fragmentos de toda índole, no solía faltar nunca la música para clave de consagrados maestros barrocos. El “rinconcillista” José Mora Guarnido plasmó en su biografía dedicada a Federico García Lorca un evocador relato a propósito de las típicas reuniones en casa de los Falla:

*Cuando Falla –magnífico pianista– se sentaba a tocar, no era avaro ni mucho menos, sino generoso. Le gustaba rebuscar en el anaquel de partituras que tenía al alcance de la mano e ir seleccionando fragmentos evocados a lo largo de la conversación. Pero tenía especial preferencia por la música en el clavicordio y por los clavecinistas franceses e italianos –Couperin Le Grand, Scarlatti, Rameau...–; luego se introducía en el bosque de Bach y de Mozart*¹¹.

Fue precisamente en esta etapa que Falla dedicó al estudio de los “clásicos primitivos” – como así él denominaba a los compositores barrocos y clásicos –, cuando entendió que la Bética de Cámara, precisamente por ser una formación reducida de solistas, podía respetar fielmente la equilibrada estructura orquestal que le es propia a este estilo. Y esta es la razón por la cual la nueva institución sevillana fue concebida por el maestro de Cádiz no sólo con el objetivo de

⁹ MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Granada, Ed. Universidad de Granada, 2ª edición (edición facsímil), 1998, págs. 27-28.

¹⁰ La tertulia de “El Rinconcillo” estaba formada por una élite de intelectuales y artistas de Granada. Algunos de sus más ilustres personajes fueron Federico García Lorca, Fernando de los Ríos, Manuel Ángeles Ortiz, Ángel Barrios y José Mora Guarnido. Véase RODRIGO, Antonia, *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*, Alcalá la Real, Ed. Zumaque, 2010, pág. 83. Manuel de Falla se integró plenamente en este grupo hasta el punto de convertirse en un referente moral y artístico para todos ellos. Obsérvese en este saludo la admiración de Lorca hacia la persona de Falla: “Queridísimo Don Manuel maestro (en el buen sentido de la palabra) y (poco ancho que me pongo) colaborador”. Carta de Federico García Lorca a Manuel de Falla, Málaga, septiembre 1923. En ANDERSON, Andrew y MAURER, Christopher. *Federico García Lorca. Epistolario completo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1997, pág. 210.

¹¹ MORA GUARNIDO, José. *Federico García Lorca y su mundo*, Granada, Ed. Fundación Caja de Granada, 1998, pág. 157.

difundir el novísimo repertorio de vanguardia, sino también con la intención de devolver a la música antigua su primigenia sonoridad. Pues ambos estilos musicales, a pesar de sus enormes diferencias, poseían una estructura orquestal similar basada, *grosso modo*, en el mismo número de instrumentistas de viento que de arco.

Antes de que la Orquesta Bética de Cámara ofreciese en Sevilla su concierto inaugural, Manuel de Falla debía enfrentarse a un problema que no era precisamente baladí. ¿Entenderían los sevillanos el original plan estético de su nueva orquesta? Tal vez por esta razón el compositor se esforzó tanto en la elaboración de su célebre artículo, que no por divulgativo deja de poseer rigor científico. Manuel de Falla se apoyó incluso en los estudios musicológicos más avanzados de la época a la hora de justificar un proyecto orquestal tan novedoso como atrevido:

[...] Sabemos exactamente de qué modo dicho equilibrio era obtenido en la época a que me refiero; esto es: fijando un número aproximadamente igual de instrumentistas para el grupo de cuerda que para el de viento; y nos consta asimismo que los grandes maestros de aquel período tuvieron en cuenta la indicada proporción al componer sus sinfonías [...].

No pocos textos podría alegar en apoyo de mis afirmaciones. Básteme, sin embargo, citar el precioso volumen de Wanda Landowska, [sic] “Musique ancienne” (Senart, editor, París), en el que la eminente artista recoge las más autorizadas investigaciones relativas a dicha cuestión¹².

[la Bética] sólo pretende, en la medida de sus fuerzas, restituir a las obras clásicas y modernas la fisonomía orquestal que les es propia, poniendo al servicio de este fin su más consciente interpretación¹³.

Un plan estético difícil de implementar

Una vez definido el proyecto orquestal, según el propio Manuel de Falla a partir de textos científicos, sólo quedaba ponerlo en marcha. Pero cuando los miembros fundadores de la Bética (Manuel de Falla, Segismundo Romero y Eduardo Torres) y su director artístico (Ernesto Halffter) dieron los primeros pasos, tropezaron con obstáculos de toda índole. Para no alargar innecesariamente la exposición de los hechos, sólo nos centraremos en los problemas relacionados directamente con la difusión de la música antigua.

La inclusión del repertorio barroco en las programaciones de esta orquesta fue una arriesgada decisión no exenta de grandes dificultades. Sólo la adquisición de parte de las obras seleccionadas por Falla causó más problemas de los previstos inicialmente, pues las ediciones eran costosas y poco accesibles. Por increíble que pueda parecer, tampoco resultó nada sencillo

¹² En el artículo publicado por Falla, este párrafo aparece como nota a pie de página. Según Yvan Nommick, Wanda Landowska “desempeñó un papel fundamental en la recuperación de la música de los siglos XVII y XVIII y, sobre todo, en el renacimiento de un instrumento, el clave”. NOMMICK, Yvan. “Wanda Landowska. Una pionera de la música antigua”, *La opinión de Granada*, 7-mayo-2006. pág. 38.

¹³ FALLA, Manuel de. “Orquesta Bética de Cámara”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 6-junio-1924.

disponer de un clavicémbalo, uno de los instrumentos más característicos de la música barroca. Pero el mayor obstáculo que se les presentó a Falla y sus huestes fue precisamente el rechazo de la clase empresarial. Y no tanto por la extrañeza o perplejidad que sin duda les infundía semejante estilo musical, sino fundamentalmente porque era un gremio poco dispuesto a arriesgar sus inversiones más allá de los conocidos “límites” del teatro lírico. A continuación, analizaremos todas estas cuestiones siguiendo para ello el orden en el que han sido expuestas.

Si consideramos que en aquellos años la música antigua era prácticamente desconocida y que el acceso a la información estaba bastante restringido, no es extraño constatar que incluso un entusiasta del Barroco como Manuel de Falla tuviese serios problemas a la hora de elegir el repertorio más adecuado para la Bética. Bajo estas circunstancias, la orquesta corría el riesgo – por poner un ejemplo– de encargarse de una determinada obra para, en el último momento, verse en la disyuntiva de tener que descartarla por alguna de las siguientes causas: por su peculiar instrumentación; por tratarse de una pieza poseedora de un grado de virtuosismo fuera del alcance de los “béticos”; o simplemente debido a su elevado coste. Precisamente con la intención de que pudieran ser evitados estos obstáculos, Falla pidió al compositor Francesco Malipiero una relación de obras italianas apropiadas para su orquesta¹⁴. Tal vez por consejo de su amigo, Falla recomendó a la directiva bética *Santa María* de Monteverdi, aunque con muy poco tino. Resultó que el instrumento más característico de esta obra era el trombón barroco, justamente de los pocos aerófonos que no figuraban en la plantilla de la Bética: “Pidieron lo de Monteverdi, después de saber qué orquesta necesita? Por algo que he leído, témome mucho no les sirva, causa instrumentación”¹⁵.

Pero los problemas de esta orquesta relacionados con el repertorio sólo acababan de comenzar. Como se puede apreciar en la siguiente cita, la cuestión económica fue un obstáculo casi mayor que los derivados de la peculiar instrumentación de la música antigua:

*[...] De las obras que Vd. nos recomendó para la orquesta “La Stagioni di Vivaldi” “Santa María de Monteverde” [sic] y “Antiche ed Arie de Respighi” como no tenemos dinero para poder pedir las tres, pues nos piden 100 pesetas en concepto de alquiler del material de cada una de dichas obras y además una fianza de 100 pesetas también por cada material a responder del extravío o deterioro voluntario. [...] Por tanto le suplico tenga la bondad de indicarme cual de las tres hemos de pedir primero*¹⁶.

¹⁴ Véase carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 9-abril-1925. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 211.

¹⁵ Carta telegráfica de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 2-octubre-1925. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 224.

¹⁶ AMF. Sign. 7526-098. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 7-septiembre-1925.

La siguiente dificultad que se presentó estaba relacionada precisamente con el clavecín, uno de los instrumentos más característicos del Barroco. Este instrumento de tecla llegó a convertirse en una auténtica obsesión para Manuel de Falla fundamentalmente por tres razones: primero, porque en si mismo era una pieza esencial para la realización del bajo continuo, la técnica compositiva más característica del periodo barroco; segundo, porque el compositor quiso que formase parte de la plantilla instrumental de *El retablo de maese Pedro*, su última gran obra; y tercero, porque era un instrumento prácticamente olvidado en Europa, y por ello difícil de adquirir.

Cuando el compositor fijó su mirada en el clave, es evidente que antepuso sus ideales a la razón. ¿No es en cierto modo una ingenuidad el hecho de pretender localizar tan insólito instrumento en una ciudad sin apenas tradición musical? Sobre todo si se tiene presente que la arrolladora irrupción del piano romántico prácticamente llevó a la “extinción” al clavecín incluso en las principales capitales europeas. Como no podía ser de otra manera, los “béticos” no hallaron en Sevilla instrumentos del Barroco. Pero ni siquiera en tales circunstancias adversas Manuel de Falla cejó en su empeño. En su obstinación por respetar la genuina sonoridad de la música antigua, llegó incluso a barajar seriamente la posibilidad de adaptar cierto mecanismo a un piano convencional. Dicho artefacto, según le informaron al compositor, tenía la propiedad de simular la sonoridad del clave. El propio Eduardo Torres, es de suponer que no sin cierta perplejidad, pidió al maestro más información sobre este extraño ingenio: “Excepto cémbalo, todos los demás componentes los tenemos en Sevilla, y en cuanto al aparato para modificar el sonido del piano, ya tendrá V. la bondad de indicarme donde podrá encontrarse, ó si es facil su construcción en esta fábrica de pianos donde con mucho gusto lo harán”¹⁷.

Al parecer, un conocido de Manuel de Falla había desarrollado, por decirlo de alguna manera, la habilidad que se precisa para “transformar” un piano en clavecín. Se sabe que la orquesta llegó a negociar con el constructor, aunque, por la documentación que conserva el Archivo Manuel de Falla sobre este tema, no debieron llegar a un acuerdo económico: “De Quirell no hemos tenido noticia alguna con referencia al forte-piano”¹⁸. En el último momento, no fue preciso recurrir a esta solución desesperada porque una familia sevillana prestó su pianoforte. Ahora bien, siempre y cuando los conciertos fuesen en Sevilla. El pianoforte no era exactamente un clavecín, pero es de suponer que Falla debió transigir al no existir otra opción mejor.

Pero ocurrió que la recelosa dueña del pianoforte no quiso ceder su instrumento cuando fue informada de que la Bética tenía previsto iniciar en febrero de 1925 una importantísima gira de conciertos por España. Hasta el propio Eduardo Torres –el que fuera sacerdote y maestro de capilla de la Catedral de Sevilla– llegó a implicarse personalmente en el asunto: “La dueña del

¹⁷ AMF. Sign. 7689. Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, Sevilla, 11-enero-1923.

¹⁸ AMF. Sign. 7526-065. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 7-enero-1925.

fortepiano se ha negado en absoluto á prestarlo, a pesar de cuantas influencias se utilizaron: Telegrafiaré inmediatamente a Quirell para que arreglara el suyo con la mayor presura”¹⁹. Ante la inminente tournée, Manuel de Falla llegó incluso a localizar un clavecín en París, aunque esta opción se descartó finalmente por falta de tiempo²⁰. Por lo que se deduce de la siguiente cita, en el último momento hallaron una solución relativamente tranquilizadora: “Respecto al **forte-piano**, me temo mucho no haya tiempo para que venga de París; así que habrá que decidirse por los disponibles en España”²¹.

El último problema que queda por exponer fue sin duda alguna el que Manuel de Falla más temió. Nos referimos a la posibilidad de que sus ideales artísticos fuesen rechazados o incomprensidos. De ahí sus esfuerzos por hacer ver a los sevillanos el valor de su nueva orquesta. Para sorpresa de todos, el público nunca mostró el más mínimo rechazo hacia la música antigua. Al menos, esto es lo que se deduce a partir de las críticas musicales consultadas.

Muy diferente fue la actitud de los empresarios teatrales, a pesar de la enorme expectación que inicialmente provocó la orquesta en toda España e incluso parte del extranjero. Siempre condicionado por los beneficios, este pragmático gremio por lo general nunca mostró especial interés ni por la música antigua ni por la más moderna de vanguardia, a excepción de las obras del propio Manuel de Falla. Cuando la directiva bética inició en 1925 la promoción de sus conciertos, muchos empresarios teatrales presionaron para que precisamente la música más representativa de la Bética fuese eliminada de las programaciones. Ante las muestras de debilidad exhibidas por los músicos sevillanos, en no pocas ocasiones Manuel de Falla se vio obligado a recordarles los principios estéticos por los cuales debía regirse la Orquesta Bética de Cámara:

*[...] Preparen también el **Concerto** de Bach, que ya habían empezado a estudiar. (Con la parte de cembalo, naturalmente, pues en ello está la novedad.) Deben evitar Vds. para su **tournée** las obras **que toca todo el mundo, imponiendo los programas**, y advirtiéndoles que lo hacen Vds. así, obligados por la índole especial de la **Orquesta** y del plan que se proponen seguir desde el punto de vista puramente estético*²².

¹⁹ AMF. Sign. 7689. Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, Sevilla, 14-enero-1925.

²⁰ Manuel de Falla jamás cedió ante la idea de tener que conformarse con un piano convencional. Como puede apreciarse en la siguiente cita, por defender sus ideales llegó prácticamente al agotamiento: “Mañana escribiré a Quirell sobre lo del **forte-piano**. Hoy no puedo más. Estoy escribiendo cartas sobre la **Bética** desde las 3 de la tarde, y son las 9 de la noche”. Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 13-enero-1925. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 200.

²¹ Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 22-diciembre-1924. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 190. Para un mayor realce del texto, Pascual Recuero cambia a letra negrita todas las palabras que en origen aparecen subrayadas. Nosotros hemos respetado este criterio.

²² Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 11-noviembre-1925. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 220.

Manuel de Falla siempre afrontó con entereza y determinación todos los problemas que se iban presentando. De hecho, durante varios años llegó a involucrarse tanto en el proyecto bético que se vio obligado incluso a abandonar temporalmente sus propias composiciones. A pesar de estas circunstancias adversas, jamás incumplió su compromiso adquirido con los andaluces. Poseedor de un espíritu de sacrificio fuera de lo común, estaba convencido de que cualquier problema podía ser resuelto; y así se lo hizo ver a los “béticos” –como frecuentemente se llamaban entre ellos– en numerosas ocasiones²³. Lo que nunca pudo imaginar es que, pocos meses después de la fundación de la orquesta, comenzaron a circular por Sevilla ciertos rumores sobre una posible reconversión sinfónica de la Bética. Indudablemente debieron influir cuestiones puramente artísticas, aunque el principal problema fue económico.

Durante el periodo comprendido entre 1924 y 1928, la corporación nunca llegó a generar suficientes beneficios. No pocos “béticos” vieron en el propio plan estético de la orquesta la causa de todos sus males, aunque para Manuel de Falla la raíz del problema fue otra bien distinta: “**Agarren Vds. el momento**, y no lo dejen escapar; y para esto, ante todo, organícense Vds. de un modo estable”²⁴. En un momento muy delicado en el cual la crisis económica hizo acto de presencia con gran virulencia, Ernesto Halffter, sin duda temeroso ante la incómoda situación que se estaba gestando, rápidamente informó a su maestro y mentor: “Quiero advertirle que lo único que se proyecta por parte de un par de señores en Sevilla, es deshacer la Bética, para hacer la <<Sinfonica Sevillana>>, imitando a la gran orquesta corriente”²⁵.

En aquellos años la Bética no se transformó en filarmónica simplemente por falta de recursos humanos y económicos. Pero es incuestionable que, poco a poco, la corporación fue perdiendo su propia esencia hasta el punto de que Manuel de Falla se vio obligado a abandonar su muy querido proyecto orquestal. Después de varios años sacrificado por los asuntos béticos, el compositor entendió que sólo había una salida posible a tan grave problema: la suya propia. A través de un breve y discreto comunicado dirigido al presidente de la Bética, Manuel de Falla, sensiblemente entristecido, dejaba de pertenecer oficialmente a la organización de la orquesta:

*Lo que me he permitido contarle no tiene otro fin que el de justificar ante Vd., como Presidente de la orquesta, el decidido alejamiento de la misma a que me obliga lo ocurrido. Este alejamiento lo lamento profundamente por Vd. y por la minoría de otros buenos amigos que quiero creer que me quedan en la orquesta, para quienes mi afecto es el mismo de siempre. En Vd. y en ellos pongo la esperanza de que llegue un día en que las circunstancias, **francamente favorables**, me permitan volver a interesarme por la*

²³ Véase, por ejemplo, carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 28-mayo-1924. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 173.

²⁴ Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 26-septiembre-1924. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 179.

²⁵ A. M. F. Sign. 7096. Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla, Madrid, 14-diciembre-1925.

*Bética con el entusiasmo cordial de siempre, y ahora tan mal correspondido*²⁶.

El repertorio barroco de la Orquesta Bética de Cámara

Este debería haber sido el apartado principal del presente artículo. Sin embargo, la escasísima actividad concertística de la Bética nos ha hecho derivar la atención hacia otros objetivos. Después de los problemas expuestos, no es de extrañar que las obras barrocas finalmente interpretadas por esta orquesta se vieron reducidas a tres: *Concierto de Brandemburgo Nº 2 en Fa Mayor*, Johann Sebastian Bach (teatro San Fernando, Sevilla, 21 noviembre de 1925); *Concierto para clavecín y orquesta en Si bemol Mayor*, Georg Friedrich Haendel (teatro San Fernando, Sevilla, 26 noviembre de 1925); *Concierto de Brandemburgo Nº 4 en Sol Mayor*, Johann Sebastian Bach (teatro Cervantes, Sevilla, 23 marzo de 1928).



Fig. 1. Ernesto Halffter dirigiendo la Orquesta Bética de Cámara ante la atenta mirada de Manuel de Falla. Sevilla. Archivo Manuel de Falla (AMF).

Por la prensa local, sabemos que estos tres conciertos barrocos, así como las restantes obras modernas que completaron los programas, congregaron a un público tan numeroso como entusiasta. Ahora bien, ¿supo el público sevillano apreciar la labor de su orquesta barroca? Esta es otra cuestión. Al menos, tenemos constancia de que el crítico del diario *El Liberal* sí fue consciente de la gran trascendencia de estos originales conciertos. Sirva de ejemplo la siguiente cita:

²⁶ A. M. F. Sign. 7415/1. Carta de Manuel de Falla a Luis Piazza, Granada, 24-febrero-1927.

[...] En la Sala más exigente de París ó Berlín no se ejecutará programa más selecto y de mayor atractivo, ni su interpretación podrá superar la concienzuda y artística versión que del mismo hiciera la incomparable Orquesta Bética, y por eso el público aplaudió con frenético entusiasmo y aclamó á orquesta y director con ovación imponente á la terminación de cada número. En la parte central del programa figuraba el <<Segundo Concierto en fa>>, de J. S. Bach, para trompeta, flauta, oboe y violín, acompañados por instrumentos de cuerda y cémbalo²⁷.

La esmerada ejecución del *Concierto de Brandemburgo número 4 en Sol mayor* de Johann Sebastian Bach, interpretado en 1928, también mereció la valoración positiva de la crítica: “No vamos ahora á descubrir á Bach: su hermoso <<Concierto en sol mayor>> alcanzó esmeradísima interpretación”²⁸. Para finalizar, no podemos cerrar este apartado sin dedicar unas líneas al concierto más especial de los tres presentados. Nos referimos al que contó con el concurso de Wanda Landowska, una autoridad mundial en música antigua:

[...] Con celo de verdadero apóstol, con la pluma, la palabra ó el concierto, realiza [Wanda Landowska] gigante labor del más alto interés histórico y crítico. En inteligente y perseverante rebusca por archivos y bibliotecas de Europa ha desenterrado bellísimas páginas musicales que nos presenta en su verdadero estilo, según el instrumento para que fueron escritas, ya que en el piano no se puede interpretar fielmente la literatura del clavecín. [...] Ajuste perfecto, afinación intachable, gran precisión y exquisita manera de graduar las sonoridades, para no restar brillantez al clavecín, valieron al inteligente maestro Ernesto Halffter y á la “sevillanísima” Orquesta muchos aplausos, unidos á los más fervidos elogios de Vanda [sic] La... única. Fritz²⁹.

En 1964 la Bética de Cámara, amparada por las administraciones públicas, se transformó finalmente en gran orquesta sinfónica. Con esta decisión, deseada por no pocos “béticos”, esta corporación perdió para siempre el último vestigio que todavía quedaba de su viejo mentor. Desde la retirada de Manuel de Falla, allá por 1928, el proyecto bético fue perdiendo poco a poco su esencia, especialmente cuando las interpretaciones basadas en criterios historicistas dejaron de ser una prioridad para la orquesta³⁰. Es en este justo instante cuando debemos poner fin a este

²⁷ “Sociedad Sevillana de Conciertos. Orquesta Bética de Cámara”, *El Liberal*, Sevilla, 24-noviembre-1925, pág. 1.

²⁸ “Sociedad Sevillana de Conciertos. Orquesta Bética de Cámara”, *El Liberal*, Sevilla, 24-marzo-1928, pág. 4.

²⁹ “Sociedad Sevillana de Conciertos. Wanda Landowska y la Orquesta Bética de Cámara”, *El Liberal*, Sevilla, 27-noviembre-1925, pág. 1. Sabemos que Wanda Landowska tocó con un clavecín marca Pleyel. Véase AMF. Programa de mano FN-1925-022.

³⁰ Aunque no versa directamente sobre música antigua, en la siguiente cita puede apreciarse con claridad el distanciamiento producido entre orquesta y mentor: “siendo tan mal... estimados mis esfuerzos a favor de

estudio no sin antes formular la siguiente pregunta: ¿Hasta dónde hubiera llegado esta orquesta barroca de haber mantenido incólume el ambicioso plan artístico concebido por Manuel de Falla? Esta pregunta quedará ya siempre sin respuesta.

Conclusiones

Es casi de obligado cumplimiento que la primera conclusión se extraiga precisamente a partir de la escasísima producción concertística de la Orquesta Bética de Cámara. Pues, por sorprendente que pueda parecer, la institución llamada a ser la primera orquesta barroca española del siglo XX sólo llegó a interpretar tres piezas genuinamente barrocas durante el periodo comprendido entre 1924 y 1928. Con estos datos en mano, tal vez podría argüirse, hablando en términos absolutos, que el proyecto gestado por Manuel de Falla alrededor de la música antigua fracasó. No podemos asegurar que el cómputo final que se presenta en este artículo se vea reducido a las obras ya citadas de Bach y Haendel. Y todo ello a pesar del estudio archivístico y hemerográfico que se ha llevado a cabo a partir de fuentes primarias de diversa naturaleza. En cualquier caso, ni siquiera un incremento estadístico del cien por cien sobre los pobres resultados finales logrados por la Bética podría hacer variar sustancialmente nuestro juicio.

Todo lo expuesto hasta el momento no es óbice para realizar una valoración muy positiva de los originales postulados estéticos de la Bética. Y por qué no, de las brillantísimas ejecuciones de las obras barrocas que finalmente llegaron a interpretar. Al fin y al cabo, han sido justamente esos conciertos, así como los basados en música del primer tercio del siglo XX, los que más han contribuido a extender por todo el mundo el buen nombre de esta legendaria orquesta. El hecho de que una formación andaluza tuviese entre sus objetivos restituir a la música antigua la sonoridad que le es propia no tiene parangón. Ahora bien, no hay constancia de que la Bética llegase a abordar criterios interpretativos propios del estilo barroco más allá del comentado equilibrio de secciones al que Manuel de Falla hace referencia en sus escritos. En cuanto a los instrumentos originales del siglo XVIII, parece ser que, de todos los instrumentos de la orquesta barroca, el compositor gaditano únicamente se preocupó por la restitución del clavecín, lo cual no deja de ser un criterio bastante arbitrario. A pesar de sus numerosas limitaciones, podríamos considerar que esta corporación sevillana fue un claro precedente de las formaciones genuinamente barrocas que actualmente existen en muchas ciudades del mundo.

No podemos cerrar estas conclusiones sin dedicar unas líneas a la figura de Manuel de Falla. Fueron precisamente los grandes esfuerzos realizados por el compositor, todos ellos canalizados hacia “el cumplimiento de un deber ideal”, los que dieron forma al singular proyecto

la Orquesta (que tan reiteradamente demuestra saber mejor que nadie lo que le conviene), los doy por terminados”. Carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero, Granada, 9-marzo-1929. En PASCUAL RECUERO, Pascual. *Cartas a Segismundo...*, op. cit, pág. 265.

bético. De ahí que su abnegada labor en aras del desarrollo cultural de los andaluces se haya convertido en una parte esencial del presente artículo.

VESTIR LA JOYA: ÁNGELES Y SANTAS DE ZURBARÁN

Carmen Herrera Raquejo, Profesora- Investigadora, Fuengirola
(Málaga)

“Para saber ...(…)... el ornato y hermosura que da [la Pintura] a todas las cosas, no hay sino ver como casi nunca se encontrará alhaja, por preciosa que sea, a la que no añada mucho más valor la forma que le da la Pintura, esto es, su dibujo.(…) El oro que se halle adornado por Pintura [dibujo] tiene más valor que el oro mismo

Alberti “Tratado de la Pintura”- Libro II

Datos Biográficos

Francisco de Zurbarán, (1598-1664), artista de origen extremeño y formación sevillana que por sus creaciones personales se convirtió en uno de los pintores fundamentales del Siglo de Oro. Nació en Fuente de Cantos, Badajoz. Muy joven se trasladó a Sevilla, donde se formaría en el taller de Pedro Díaz de Villanueva, durante tres años. Volvió pronto a su tierra natal, Badajoz, y se estableció en Llerena, donde contrajo matrimonio, y donde permaneció hasta 1629, con algunas estancias en Sevilla. En esa fecha, vuelve a Sevilla, donde vivirá y trabajará hasta los últimos seis años de su vida en que marcha a Madrid. En Madrid, triunfó y permaneció de 1658 a 1664 en que falleció, y allí sería enterrado. El estudio que nos ocupa, se centrará en las joyas que el pintor Francisco de Zurbarán, reflejó en sus Ángeles-Arcángeles y Santas. Elegimos al pintor de Fuente de Cantos, por ser uno de los que mejor las representa, y no solamente en sus Ángeles y Santas, ya que también lo hizo, en sus personajes masculinos, en su Vírgenes y otra en otras composiciones. Sin embargo, nuestro trabajo solamente recogerá, en esta ocasión, las joyas que visten su Ángeles y Santas. *Excepcionalmente dotado para la reproducción de la materialidad de las cosas; su prodigiosa capacidad de reproducir, la calidad de las cosas inertes, así como su maestría en el tratamiento de las telas,*¹ nos llevó a elegirlo para el estudio de “Vestir la joya”.

¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. “Francisco de Zurbarán, El arte y sus creadores”, Ed. *Historia* 16, nº 17, Madrid, 1993, Pág. 34.

La joya pintada

Inventarios, testamentos y dotes, nos dan muestra de las ricas joyas que han existido, pero que muchas de ellas, no han llegado hasta nosotros, por diversos avatares de la historia. La pintura y los documentos de archivos son fuentes importantísimas para conocer las joyas antiguas. Los libros de exámenes de Maestría, en Córdoba, Granada, Sevilla, Madrid, Valencia..., y en Barcelona los Libros de Pasantías, son de gran importancia. Pero es la pintura, la que más nos puede aportar en cada época histórica, ya que nos aporta una importante documentación gráfica para el conocimiento de la misma. La joya está ligada íntimamente a la vida de las gentes, y a veces acompaña a varias generaciones. Se refleja en ellas, el talante y circunstancias de las personas que la muestra y de la sociedad donde se exhiben. Es signo de posición social, que identifica al individuo que las lleva. Desde la Antigüedad han sido consideradas como objetos suntuarios distintivos de la realeza y de las clases sociales aristocráticas. Son los adornos preferidos no solo de los reyes, príncipes y nobles, desde su infancia y hasta su madurez, sino también entre las clases medias. Luis de Peraza² a mediados del S.XVI nos describe los atuendos de las mujeres sevillanas de la forma siguiente: “*Las de mediana condición del estado ciudadano, traen buenos ceñideras, cuentas y collares, cadenas, patenas y joyeles, todo de oro y esmalte, con ricas piedras, perlas gordas, y aljófar de mucho valor; colgaderas y zarcillos en las orejas; corales y cuentas de cristal*”. La clase baja por su parte, tuvo sin duda gran afición a ellas y debió adquirirlas y usarlas en tal cuantía que Felipe II, llegó a prohibir la compra de alhajas a los criados en una Pragmática otorgada en 1565.³ El tema de las joyas en la pintura es muy atractivo, no solo por la posible calidad artística de la misma, sino tan bien por las connotaciones sociales que lleva consigo, además de permitirnos conocer las costumbres, hábitos, modas y religiosidad, etc., de una época.

Valores de las joyas

La joya está presente en todas las civilizaciones y en todos los grupos sociales. Su valor, puede ser intrínseco, esto es, su valor económico; y extrínseco, y entonces, es en su elaboración artística, donde nos fijamos. Otros valores de la joya serían: el estético, que la joya tiene en sí misma, y son el producto de una técnica depurada; el valor de manifestación social, de poder y de rango; el valor, de manifestar creencias, de raíz ancestral, que nos llevaría a entrar en el campo de la etnología; el valor sentimental, y el valor que personalmente le damos a esa joya, no por lo que vale, sino por lo que significa para el que la posee. Han sido *las joyas*, con mucha frecuencia

² PERAZA, Luis de. *Memorial de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla*. Tomo II, págs. 37-39.

³ HORCAJO PALOMERO, Natalia. “Carlos V y los amuletos de turquesa”, en *Revista Goya*, nº 138, págs. 350-353.

relegadas al mundo de los complementos en la indumentaria, o consideradas apéndices de las artes mayores como la platería, cuando ella es la protagonista, en la Pintura y en la documentación gráfica. La joya se rodea también de un mundo simbólico como amuleto o talismán, a veces con connotaciones mágicas y muy frecuentemente religiosas.⁴

La joya como adorno

La función ornamental de la joya ha permanecido desde siempre. Su uso sin embargo ha cambiado a lo largo de la Historia. El término adorno viene del latín *ornare*, ornar, y es todo lo que se emplea para adornar el cuerpo. La joya es el adorno por excelencia, complemento de la moda y aliada de la misma o porque son útiles en ese instante, están asociadas íntimamente a nuestras vidas y son volubles al cambio de la propia moda, los estilos y otras circunstancias sociales. La moda y el estilo de las joyas en la época que estudiamos, eran internacionales, ya que piezas, diseños y orfebres se movían por toda Europa; y lo que hoy era característico en las joyas de una nación, en poco tiempo lo era de las demás; eso cuando no se trataba de un orfebre francés que trabajaba en Alemania con diseños procedentes de los Países Bajos, para un encargo de Italia.⁵ Las influencias de los diseños cortesanos barrocos, tanto si son nobles sus modelos o no, estarán presentes. Alhaja, término árabe, y adorno término latino, son voces que expresan el mismo concepto: cualquier objeto de ornato personal, hecho con materiales ricos: metales nobles, oro y plata, piedras preciosas, ámbar, marfil, coral, perlas, azabache, concha, nácar, madreperlas, esmaltes, porcelanas, etc. La voz también se aplica a todo tipo de objetos suntuarios especialmente estimados por sus ricos materiales: prendas de piel, cintas, guantes, abanicos, plumas, etc. Sebastián de Covarrubias⁶ recoge el término *joya*, como cualquier cosa preciosa, y específicamente a la “Pieça de oro bien labrada, y particularmente las que tienen piedras preciosas, y son como pinjantes”.

Alhajas o presea

En el S. XVII y S. XVIII se consideraban alhajas no sólo los objetos de adorno personal realizados o guarnecidos con metales nobles con diversas labores y pedrerías, sino a cualquier objeto de especial valor o estima con varias funciones: cofrecillos, cajas, estuches, espejos, pomos de perfume o esencieros, peines, tijeras, alfileteros, dedales, y otros variados objetos de platería o alhajas de plata para el aseo personal. Tan bien las armas o sus guarniciones, las insignias, los

⁴ ARBETETA, Letizia. *La joyería española de Felipe II a Alfonso III*. Ed. Nerea, Madrid, 1998, pág. 9.

⁵ HORCAJO PALOMERO, Natalia. *Joyería europea del S.XVI. Estudio tipológico y temático*. Univ. Complutense Madrid, Madrid, 1992, pág. 424.

⁶ COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua Castellana o Española* (1611), ed. Fac., Martin Riquier, Horta, Barcelona, 1943, pág. 715.

guantes, perfumes, cintas, encajes pieles y abanicos, objetos religiosos o reliquias, amuletos, sonajeros...etc. En la corte española en este período existía el cargo de Guardajoyas, persona encargada de guardar las alhajas reales de gran valor o con una particular historia, como fueron las perlas La Huérfana o La Peregrina y el diamante El Estanque. Covarrubias, engloba dentro de la voz alhaja las tapicerías y muebles, y asimismo, una joya o presea o una cosa antigua conservada, y recoge la expresión “estar bien alhajado” por estar bien aderezado.⁷ En los cargos y datas e inventarios de los guardajoyas regios de los siglos que nos ocupa, los términos alhajas o presea, están documentados en referencia a cualquier objeto de un valor material o significativo, mientras que el vocablo joya figura también en referencia a determinada modalidad de alhaja.⁸

La joyería: su uso

Básicamente las joyas se pueden dividir según su uso, en joyas civiles y joyas devocionales. Las joyas civiles son aquellas en las que predomina el aspecto ornamental y de complemento de la vestimenta.

Las joyas devocionales son aquellas en las que predominan los motivos vinculados a la iconografía religiosa. En España, la frontera entre ambos usos es muy pequeña, ya que el elemento religioso se introduce profundamente en la vida cotidiana.

Según su carácter, podemos hacer una división en: a) joyas devocionales, tales como cruces; medallas; medallones; hábitos o encomiendas; rosarios; relicarios b) joyas mixtas: veneras, hábitos y encomiendas. c) joyas civiles: aderezos y medios aderezos con sus componentes, collares, manillas o pulseras; petos y otras joyas de pecho y de cuello; pendientes, sortijas, tocados de cabello y sombrero, como airones y tembladeras, cintillas, etc., además de botones, bandas, cinturas, joyeles, cifras, dijes y pinjantes o brincos; algunos broches de cinturón, así como hebillas de calzado y remates de bandas textiles, que pueden ser consideradas de joyas.⁹

Importancia de los tejidos

El término textil incluye, además de los tejidos con los que se confeccionan los trajes, aquellos destinados a decorar suelos, paredes y muebles, como las alfombras y tapices, así como la ropa blanca. Es decir, cualquier objeto en cuya ejecución se empleen fibras textiles. Hasta el último cuarto del siglo XVI, se utilizaban los mismos tejidos tanto para indumentaria como para la decoración. Será a partir de 1580, cuando algunos tejidos queden reservados exclusivamente

⁷ DE COVARRUBIAS, Sebastián. *Tesoro de la lengua...*, op. cit., pág. 87.

⁸ TEJEDA FERNÁNDEZ, Margarita. *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España. Siglos XVII Y XVIII*. Ed. Universidad de Málaga, Málaga, 2006, pág. 295.

⁹ ARBETETA, Letizia. *La joyería española de...*, op. cit., Madrid, 1998, pág. 16.

para tapicerías, con una decoración que formaba amplios dibujos que se repiten en vertical. La preocupación por la imagen fue notable entre los españoles del Siglo de Oro, de ahí que se cuidara mucho, tanto el vestido como los aderezos que llevaban las mujeres. El traje ha sido, a lo largo de los siglos, un elemento de distinción social. Todas las mujeres ya fuesen damas, sirvientas o de cualquier otra categoría social, procuraban que estas prendas fueran ricas y adornadas y empleaban para su confección: rasos, chamelote y tabí (seda que se tejía con pelo de cabra) oro y plata y se estampaba y prensaba con flores y otros adornos.¹⁰ La importancia que Zurbarán da a los tejidos, es reconocida por todos los tratadistas: “*la incomparable sugestión táctil de sus telas*”.¹¹ Las telas son para el pintor, un elemento fundamental de sus figuras. En algunas de sus obras, Ej.: santa Casilda, del Museo del Prado, su ropaje, supera al propio personaje. En santa Águeda, del Museo Fabre de Montpellier, vemos como las telas brillantes, envuelven a la santa como si fuese un maniquí. Da pues al vestido, primordial importancia. Nos enseña y casi nos hace palpar toda clase tejidos, con la habilidad de quien los conoce bien, acaso por ser hijo de un mercero y oír desde su infancia, hablar de trajes; o porque él mismo se dedicara a ese menester¹² Sus cuadros constituyen un asombroso muestrario de telas, nos muestra todo tipo tejidos: sedas, algodones, estameñas y arpilleras, brocados y damasquinados, brocateles... y casi nos lo hace palpar.

Para nuestro estudio hemos elegido las santas que visten las mejores joyas, aunque casi todas ellas, las visten. Las Santas de Zurbarán, en su conjunto, visten joyas, al igual que ricas y costosas telas, de brillantes coloridos, en sus vestidos. Estas son de sedas, tisú, tafetanes, damascos y algodones de ricos y variados colores; y aparecen con adornos valiosos, con aljófar, hilos de oro y plata, piedras preciosas..., que aún lo embellecen más. Las joyas que pinta Zurbarán, están de acuerdo con la importancia de la santa representada. Unas veces, vestirá un simple collar, y otras sin embargo, lucirá una gran profusión de joyas.

Las Santas de Zurbarán

La temática de la Pintura, en el siglo XVII español, era de carácter religioso. Encargada principalmente por monasterios, conventos y parroquias, pero tan bien por monarcas y grandes señores que ejercieron un importante papel de mecenazgo. El retrato, ocupó un segundo lugar, aunque a distancias del primero en cuanto a la temática del barroco español.¹³ El retrato ha sido siempre el modelo idóneo, para estudiar los vestidos, las joyas, los peinados, así como el

¹⁰ SÁENZ PIÑUELA, M^a José. “Los modelos femeninos en el S.XVII a través de los cuadros de Zurbarán”, en *Goya*, 1965, nº 64/65, págs. 284-289.

¹¹ GALLEGO, Julián y GUDIOL, José. *Zurbarán*. Ed. Polígrafa, S.A., Barcelona, 1976, págs. 53-54.

¹² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. “Francisco de Zurbarán. El arte y sus creadores”..., op. cit., pág.112.

¹³ ANTONIO, Trinidad de. “El siglo XVII español”, en *Historia del Arte*, nº 31, Ed. Historia 16, Madrid, 1989, pág.82.

mobiliario de una época, etc. Las Santas de Zurbarán, corresponde en cuanto a la temática, a los retratos. El estudioso de su obra, Profesor Emilio Orozco, las tituló “retratos a lo divino”,¹⁴ de damas sevillanas o no, a las que representa con los atributos que le son conocidos. Unas son representadas de tres cuartos y otras de cuerpo entero, la mayoría de las veces, miran al espectador y adelantan una pierna en actitud de marcha. Utiliza el pintor, fondos oscuros que realzan los valores táctiles y pictóricos de las figuras, y da a la escena un tono de intimidad. Tienen las santas, corporeidad tridimensional, como de imagen escultórica de bulto redondo.¹⁵ Desconocemos quienes fueron sus modelos, algún estudioso considera que en algún caso, pudiese ser alguna de sus hijas, como se piensa también que pudieron posar, para sus Inmaculadas niñas. De donde provienen los modelos? Paul Guinard opina, que son las fuentes germánicas: Aldegrevier y Sadeler; las fuentes alemanas: Durero y Schöngauer y sobre todo las fuentes flamencas: Cornelio Cort, Galle y Bolswert.¹⁶ Según Soria, es de Amberes de donde vienen los modelos y estos son los de las santas de Peter de Baillis; de Schelte de Bolswert, o de Teniers el Viejo, también vestidas de brocados y cargadas de joyas.¹⁷ Benito Navarrete, opina que Durero sería la fuente de inspiración, en concreto en el tema de santa Isabel de Hungría.¹⁸ Por su parte M^a Luisa Caturla, sostiene, como otros estudiosos del pintor, que el origen de la Santas, está en las procesiones del Corpus Christi, que eran representaciones teatrales en las que los actores desfilaban por las calles, representando el papel de santos,¹⁹ así como otras procesiones organizadas por cofradías. Ello debió influir para que Zurbarán pintara “santas que andan”. ¿Para qué lugar se pintaron? ¿Dónde se colocaban?. Lo cierto es que hasta la fecha, sabemos que algunas formaron parte de las denominadas “series” o conjuntos; hoy ya esos conjuntos o series están dispersos y algunos no existen, pero han sido reconstruidas sobre todo por documentos o descripciones del siglo XVIII.²⁰ Es interesante citar aquí, la iglesia del Convento de Santa Clara de Carmona, Sevilla, aunque algo posterior en el tiempo, podemos ver a las Santas y Ángeles, que aparecen en su sitio, en el lugar para el que habían sido pintados, y hacernos una idea de la distribución en su espacio original. Las series de retablos que llenaban los conventos, sacristías, coros, bibliotecas, claustros, e iglesias para las que Zurbarán²¹ las pintó, recubrían los muros de la Iglesia, con una ordenación muy semejante a como debió ser en el conjunto original. El plan original, era muy importante,

¹⁴ OROZCO DÍAZ, Emilio. *Temas del Barroco de Poesía y Pintura*. Ed. Facsímil, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1989, págs. 31-35.

¹⁵ GALLEGO, Julián y Gudiol, José. *Zurbarán...*, op. cit., Barcelona, 1976, pág. 45.

¹⁶ GUNIARD, Paul. *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*. Ed. Joker, Madrid, 1967, pág. 260.

¹⁷ GUINARD, Paul. *Zurbarán y los pintores españoles...*, op. cit., Madrid, 1967, pág. 276.

¹⁸ NAVARRETE PRIETO, B. *La pintura andaluza del S.XVII en sus fuentes grabadas*, Ed. Fundación de Apoyo a la Historia de Arte Hispánico, Madrid, 1998, pág. 98.

¹⁹ OROZCO DÍAZ, Emilio. *Temas del Barroco de Poesía y Pintura*. Granada, 1947, págs. 31-35.

²⁰ GUINARD, Paul. *Zurbarán y los pintores españoles...*, op. cit., Madrid, 1967, pág. 331.

²¹ VV. AA. *Zurbarán*. Museo del Prado, Madrid, 1988, pág. 74.

para dotar de sentido el conjunto. Las santas Catalina, Lucia e Inés, acompañan con frecuencia conjuntos de devoción mariana.

Las joyas que visten los Ángeles y Santas de Zurbarán

El repertorio que utiliza nuestro pintor es muy variado. Las Santas visten todo tipo de joyas, unas directamente sobre su cuerpo, como coronas, aderezos de cabeza y collares; otras joyas aparecen como adorno del vestido, perlas, joyeles colgantes, broches, cinturas, cinturones, botonaduras y adornos del calzado. Utiliza con mucha frecuencia Zurbarán, las perlas. Es interesante resaltar, el sentido simbólico de la misma. La perla, representa virtudes como la pureza, la sabiduría y la caridad. Un gran número de sus santas las llevan. Unas veces, un simple sartal de perlas; otras los collares son de tres vueltas, como en el caso de *Santa Lucia*²². El peinado y las joyas para el pelo, eran un exponente de la posición social, cuanto más complicado o llamativo era, indicaba un mayor nivel social. Las santas visten: en la cabeza, halos, coronas de reinas, si lo son; apretadores, horquillas²³, pinjantes; diademas y flores. Sobre el vestido llevan: aljofar; broche de pecho o joyel; rosas, de pecho y de cintura, con engastes embutidos; broches romboidales con ces u orejas laterales y formas enrolladas en la parte superior e inferior, ocupando el centro un amplio óvalo con piedra engastada o esmalte; cinturones de oro, de piezas y entrepieza, con piedras preciosas; aderezos y medios aderezos de perlas, piezas de oro y piedras preciosas, formando una cinta de cadera o de frente; bandas ; cinturas, broches de cintura; broncha; cintillas y botonaduras de oro: Ej. *Ángel Turiferario*²⁴. Zurbarán pintó también otras joyas en sus lienzos de diferente temática, como los “botes” de oro, para las ofrendas: Ej. *La Adoración de los Magos* (Grenoble). Museo de Pintura); espadas, y armaduras: Ej. *La rendición de Sevilla* (colecc. del Duque de Westminster), de una gran calidad pictórica y muy realistas, además de muy bellas; aguamaniles; rosarios; cruces; diferentes tipos de coronas: reales, papales... El estilo de la joya pintada es aún una joya manierista; aunque empiezan a aparecer piezas barrocas, sobre todo en cinturones, cinturas y algunos broches y cadenas. En cuanto a la técnica las joyas aparecen muy nítidas y claras en su dibujo, lo que nos permite una fácil identificación de las mismas. Las joyas, son las usadas en su tiempo, pero que en muchos casos son pervivencia histórica de tiempos cercanos y expresan la categoría humana de las santas.

²² *Santa Lucia*. National Gallery de Washington, Washington.

²³ ARBETETA, Letizia. *La joyería española de...*, op. cit., Madrid, 1998, págs. 17-18.

²⁴ *Ángel Turiferario* (derecho). Museo Municipal, Cádiz.

Ilustraciones



Fig. 1. *Collage*. Francisco de Zurbarán, 1630-1635.



Fig. 2. *Santa Isabel de Portugal*. Museo del Prado, Madrid. Francisco de Zurbarán, 1630-1635.



Fig. 3. *Santa Catalina*. Museo de Bellas Artes, Bilbao. Francisco de Zurbarán, 1635-1640.



Fig. 4. *Santa Eulalia*. Museo de Bellas Artes, Bilbao. Francisco de Zurbarán, 1630-1635.



Fig. 5. *Ángel turifario*. Museo de Bellas Artes, Cádiz. Francisco de Zurbarán, 1630-1635.

DISEÑO Y ORNATO EN LA REJERÍA ARTÍSTICA EN EL BARROCO ANDALUZ

Josefa Mata Torres, Universidad de Córdoba

La reja es una de las creaciones artísticas, dentro de las llamadas artes industriales, que mayor relación tenga con la arquitectura. No sólo porque sigue su mismo lenguaje, sino porque su sola presencia contribuye a transformar los propios espacios arquitectónicos cerrándolos y compartimentándolos. De ahí su doble función, por un lado protege el recinto y por otra se convierte en una determinante visual.

Resulta trascendente que de estos elementos, no se suele hacer mención cuando se estudian los espacios interiores de los edificios, al ser valorados más como una protección que como un elemento artístico independiente, de hecho son muy pocos los estudios monográficos que existen al respecto¹.

La rejería artística alcanza su mayor periodo de esplendor durante el siglo XVI, con piezas de gran calidad, realizadas por maestros que harán del arte del hierro una de las más originales tareas artísticas desarrolladas hasta el momento². Sin embargo, durante el siglo XVII, debido a las precarias condiciones económicas en que se desenvuelve la vida española, la rejería termina por ser un arte costoso, por lo que se despoja de todo accesorio decorativo y adquiere mayor importancia arquitectónica. En contrapartida, el siglo XVIII experimentará un cambio sustancial en cuanto a temas decorativos y estructurales de la reja, derivados en su mayor parte de modelos franceses.

Existen numerosas obras de rejería de gran calidad en los recintos catedralicios, formando parte de su ajuar litúrgico. Allí, se exponen una espléndida muestra de la evolución técnica y tipológica de la rejería española de distintas épocas, prueba de ello las localizadas en las catedrales andaluzas de Jaén, Córdoba o Sevilla.

En un primer momento, éstas solían hacerse de madera pasando al metal cuando la situación económica lo permitía. Tal es el caso de las rejas de la Capilla Real, que no fue de hierro

¹ Destacan entre otros: GALLEGU DE MIGUEL, Amelia. *El arte del hierro en Galicia*, Madrid, 1963; *Rejería castellana. Salamanca*. Salamanca, 1970; *Rejería castellana. Segovia*. Segovia, 1974; DOMÍNGUEZ CUBERO, José. *la rejería arquitectónica de Andújar (Jaén)*. Jaén, 1983; *La rejería de Jaén en el s. XVI*. Jaén, 1989. MATA TORRES, Josefa. *La rejería sevillana en el siglo XVI*. Sevilla, 2001.

² MATA TORRES, Josefa. *La rejería sevillana...*, op. cit., pág. 79.

hasta 1773, y la de la Capilla de los Dolores que fue de metal en 1787, ambas en la Catedral hispalense³.

La mala situación económica del país, propició que debido a los escasos recursos mermaran las actuaciones constructivas y con ellas las vocaciones profesionales artísticas. De hecho, la situación de los gremios empieza a ser lamentable, no se cumplen sus reglamentos, aumenta la flexibilidad de los exámenes⁴, el intrusismo profesional es constante, al igual que los enfrentamientos intergremiales. Prueba de ello, son los conflictos entre productores y mercaderes, como los herreros y comerciantes de hierros, por las rejas vizcaínas, único producto elaborado que las ordenanzas permitían vender. De hecho, en 1769 se plantea un pleito entre dos comerciantes de Sevilla y el gremio de herreros, al intentar vender un lote de herramientas procedentes de Vizcaya y destinadas a poblaciones de Sierra Morena, a pesar de haber sido pagados los costes de aduanas. El ayuntamiento tomó cartas en el asunto y autorizó a los mercaderes la venta libre de herramientas, no siendo igual de tolerantes cuando se trataba de género extranjero⁵.

En la segunda mitad del siglo XVIII se pone de manifiesto el declive de la institución. Pero esta caída no fue tan espectacular en la Isla de León (San Fernando, Cádiz en 1813), que por el contrario experimenta un cambio vertiginoso, ocasionado por el traslado como puerto comercial a Cádiz. De hecho, en 1770 los maestros herreros y cerrajeros, solicitan la formación de un gremio y presentan unas Ordenanzas al Consejo de Castilla, que son aprobadas a finales de año⁶.

La situación de los talleres en el siglo XVII, se traduce en el abandono de la forja y la elaboración de la nueva técnica del torno, con lo que se empobrece en gran medida la calidad de las piezas. En cuanto al acabado final de las rejas, si bien en el renacimiento se doraban a fuego, ahora el material escasea, por lo que se recurre a pinceladas unas veces de purpurina, otras de diversos colores.

Como se ha comentado anteriormente, la evolución formal de la reja difiere básicamente del periodo anterior en la pérdida de ornamentación, a favor de la severidad y claridad

³ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. “Artes aplicadas e industriales en la Catedral de Sevilla”. En *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pág. 554.

⁴ Algunos autores consideran que esta crisis en los gremios no surge de modo espontáneo, sino que es algo que ya se venía gestando tiempo atrás, pero madura en este momento. GUTIÉRREZ RUBIO, Julio. “Formación y Evolución de los Gremios”. En *Revista del Trabajo*, nº 9, Madrid, 1944, pág. 1.098.

⁵ En 1701 se producen denuncias por la venta de pasamanería de seda y oro, por lo que se ordenan las saquen fuera de la ciudad. BERNAL, Antonio Miguel; COLLANTES DE TERÁN, Antonio y GARCÍA-BAQUERO, Antonio. “Sevilla; de los gremios a la industrialización”. En *Estudios de Historia Social*, nº 5-6, pág. 177.

⁶ En ellas se contempla las elecciones al gremio, así como los cargos, visitas a obras, exámenes, ... Todo lo referente a la protección y guarda del gremio, prohibiendo el intrusismo profesional. TORREJÓN CHAVES, Juan. “La formación del gremio de los maestros herreros y cerrajeros en la Villa de la Real Isla de León”. En *Gremios, Hermandades y Cofradías*. Tomo I, Actas de los VII Encuentros de Historia y Arqueología, San Fernando, Cádiz, 1991, págs. 147-157.

compositiva, partiendo de unos ideales en favor de la funcionalidad. Las estructuras se limitan a cortar volumétricamente los espacios y proyectar la seguridad de cada una de las partes. Austeridad estética, que viene dada por las imposiciones de Felipe II y puestas de manifiesto en la severidad del Monasterio del Escorial. Exigencias artísticas, a su vez, dictadas desde Italia que de manera unánime apoyaba los criterios vitrubianos, sobre los bramastescos, como códigos a seguir⁷.

Estas obras al ser trabajadas en su mayoría a máquina, pierden la delicadeza y finura que proporcionaba la forja, imposible ahora de conseguir con la fundición. Los nuevos motivos se resuelven en base a las tendencias arquitectónicas del momento, reflejadas en frisos y remates, con columnas y pilastras. A esto, se le añaden los trabajos ejecutados en agua fuerte sobre metal, procedimiento menos costoso.

En ocasiones, una sola reja presenta cronologías diferentes, fruto de intervenciones efectuadas en distintos periodos, como es el caso de la reja que cierra la capilla de Alonso de Ávila, en la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, fechada en 1540 y atribuida a Pedro Delgado. A ésta primera época pertenece el cuerpo de balaustres hasta llegar a la inscripción, mientras que la parte del medio punto del remate es fruto de un añadido posterior, posiblemente del siglo XVIII. En el medio círculo se conservan pinturas con imágenes relacionadas con la iconografía de la hermandad que acoge a la capilla. Dicha reja ha sido adaptada al espacio actual, por lo que parte del friso donde aparece la inscripción ha sido ocultado por el muro⁸.

El rejero del siglo XVII, no es el artista multidisciplinar que trabajaba en una reja, ya no es el tracista, arquitecto, pintor, escultor o dorador. Ahora simplemente se dedica a la ejecución material de la reja que realiza bajo la dirección del arquitecto. La función de la reja, se sigue siendo la misma, cerrando capillas y presbiterios, pero ahora por lo general, su tamaño disminuye, son cada vez más pequeñas y menos espectaculares, sin labores de repujado ni de cincelado.

Las estructuras y tipologías del siglo XVII son muy variadas, según Bonet Correa, responden a cinco tipos, que son repeticiones de modelos anteriores, aunque con un espíritu distinto: Arquitrabada, de medio punto, reja-puerta, con remate de crestería y la reja muro⁹.

El barrotaje de las estructuras suele ser de balaustres, muy parecido al empleado en el renacimiento, pero más simplificados, estrechos y sin mazorcas. Se repiten las anillas alternadas a lo largo del barrote, para crear mayor efecto de decoración. La articulación de calles se realiza

⁷ DOMÍNGUEZ CUBERO, José. *la rejería de Jaén...*, op. cit. págs.297-98.

⁸ MATA TORRES, Josefa. *La rejería sevillana...*, op. cit. págs. 247-248.

⁹ BONET CORREA, Antonio (coord.). "Metales". En *Historia de las Artes Aplicadas en España*, Madrid, 1982, págs. 51-52.

mediante barras principales de mayor protagonismo, más sencillas que en la centuria anterior, recordando a los jarrones italianos pero sin las dobles capas de chapas.

Los focos rejeros en la península continuaran siendo los mismos, pero con una ligera variante que incluye a Madrid. También destaca la zona vasca, que sigue conservando su papel protagonista con artistas que trabajan según las técnicas anteriores. Familias como los Elorza, consiguen mantener viva la tradición, durante el siglo XVII y XVIII. Con intervenciones en rejas para las catedrales de Segovia y Burgos, o una “balconería” para la ciudad de Cádiz en 1721¹⁰. Así mismo, destaca la Congregación de los Vizcaínos, fundada en Sevilla en 1540, donde tiene bastante aceptación, participando activamente en la vida de la ciudad hasta su casi extinción durante las guerras napoleónicas¹¹.

No obstante, los centros rejeros tanto castellanos, como andaluces y vascuences siguieron ligados entre sí durante siglos y sus colaboraciones artísticas fueron muy frecuentes. Fundamentalmente, porque ya desde el Renacimiento, cuando tuvieron lugar la realización de las grandes obras, la inexistencia de una mano de obra con tradición rejera en el sur de la península, hizo que el cabildo recurriera a artistas castellanos, con el consiguiente traslado de sus talleres. Esto propició la difusión del arte de la forja, ya que en ocasiones estos mismos artistas se instalaban definitivamente en el lugar de trabajo, como hizo Pedro Delgado en Sevilla, o bien, volvían a su lugar de origen, como fray Francisco de Salamanca, a quién se le encarga la reja de coro de la Catedral hispalense en 1523, donde aparece por primera vez el balaustre¹².

Se puede decir, que en Andalucía florecieron talleres a gran escala que tuvieron su origen en el siglo XVI, como los instalados en Jaén, Córdoba y Sevilla y en algunos puntos de Málaga y de Cádiz. Las estructuras de las rejas andaluzas, así como sus barrotajes siguen las mismas pautas que en el resto de la Península, pero a diferencia de ellas la decoración de los remates es más profusa. Se sigue dorando a fuego, según técnica del periodo anterior. Igualmente se aprovechan soluciones dadas por los maestros rejeros como Juan Barba, activo en la capital hispalense. En dicha ciudad, se elaboran rejas no sólo contratadas por el Cabildo eclesiástico, sino también por particulares, que mediante dotaciones, fundaban capillas para ser enterrados junto a sus

¹⁰ El fundador de la familia fue Bartolomé Elorza (1653-1724), continua la tradición por su hijo Antonio (1680-1734), por el yerno de éste Gregorio Aguirre (1709-1774) y por su hijo Antonio Ventura Aguirre (1734-1767). HERRERO GARCÍA, M^a Luisa. “Los Elorzas: una familia de rejeros vascos”. En *Archivo Español de Arte*, Tomo 62, n^o 248, Madrid, 1989, págs. 459-466.

¹¹ Sus reglas y estatutos estuvieron vigentes en la ciudad hasta el primer cuarto del siglo XIX, gozando hasta ese momento de gran prestigio en la ciudad, por su perfecto funcionamiento, laboriosidad, honradez y dedicación a los demás. GARMENDIA ARRUEBARRENA, José. “Presencia vasca en Sevilla durante el siglo XVIII (1698-1785)”. En *Boletín Real Sociedad Bascongada de los amigos del País*, año XXXVII, Cuadernos 3^o y 4^o, San Sebastián, 1981, pág. 429.

¹² El Cabildo se ve obligado a requerir la presencia del maestro salmantino en Sevilla, que por esos momentos se encontraba en tierras castellanas. El fraile realizó el recorrido por la Ruta de Plata y se detiene en Valladolid para reclutar antiguos oficiales. MATA TORRES, Josefa. *La rejería sevillana...*, op. cit. pág. 213.

descendientes. De esta forma, los patronos evidenciaban su propiedad manifiesta en símbolos, inscripciones, escudos o imágenes que situaban en las entradas de las rejas, o bien mediante el costo del ajuar que componían las referidas capillas. Así ocurre con la capilla de Santa Justa y Rufina, antes denominada de Santiago, donde aparece una inscripción que dice: “ESTA CAPILLA Y ENTIERRO ES DE MIGUEL Y ADAN BECQUER HERMANOS Y DE SUS HEREDEROS Y SUCESTORES. AÑO DE 1622”¹³. La autoría de las rejas, también suponía un motivo de conflicto en el barroco, fundamentalmente por delimitar los trabajos de trazas y de ejecución de las mismas, ya fuera el rejero o arquitecto de la misma, prueba evidente son los diseños realizados para la reja de la Capilla Real, por el ingeniero Van der Borcht.

Dentro del mismo recinto, para la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, se realiza la reja del muro del evangelio, contratada en 1605 por el rejero sevillano Hernando de Pineda, según diseño de Miguel de Zumárraga. Aunque la obra corresponda a los inicios del siglo XVII, no se puede decir que sea propiamente de este periodo, ya que se usaron piezas de la anterior centuria, como parte de los balaustres de la puerta y piezas del remate, el resto fue realizado nuevamente y adaptado a la obra de tal manera que no se diferenciaron los elementos de épocas distintas. La calidad de los hierros vizcaínos que se empleaba para la construcción de dichas rejas, era tal que en muchas ocasiones se aprovechaba para otras rejas, unas veces se fundían y otras reutilizando las piezas como en este caso¹⁴.



Fig. 1. *Rejas de La Anunciación y de La Encarnación. Capilla de los Alabastros, Catedral de Sevilla. S. XVII. Fotografía del autor.*

¹³ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. “Artes Aplicadas e Industriales en la catedral...”, op. cit. pág. 558.

¹⁴ MATA TORRES, Josefa. *La rejería sevillana...*, op. cit., págs. 270-271.

También al siglo XVII pertenecen las rejas de las capillas de la Anunciación, la Encarnación y San Gregorio, esta última de 1650 obra de Marcos de la Cruz, todas ellas en la catedral sevillana. Junto con la Capilla de la Virgen de la Estrella, obra de Hernán Ruiz II, forman un conjunto en las denominadas capillas de los Alabastros. Las tres primeras siguen el modelo renacentista de la Estrella, repitiendo el mismo esquema compositivo a base de barrotes abalaustrados, frisos historiados y remate de la puerta en medio círculo con las figuras tendidas de las Virtudes, el copete con figuras repujadas entre cartelas y candelabros. Siguiendo este esquema del siglo XVI es la reja de la capilla de Santa Justa y Rufina, antes citada, situada en un flanco de la Puerta de Campanillas, con barrotes rectangulares, entorchados en el cuerpo superior, friso con leyenda, y rematada con un escudo flanqueado por flameros, todo en chapa calada y repujada. (Fig. 1)

La reja de mayor envergadura que se realiza en la catedral hispalense en el siglo XVII es la que cierra la Capilla de la Concepción Grande, situada en el muro este del edificio. Dicha capilla fue cedida en 1654 por el Cabildo al caballero veinticuatro don Gonzalo Núñez de Sepúlveda, éste inició su reforma y entre las tareas de renovación realizó la referida reja. Está compuesta por dos cuerpos de barrotes abalaustrados y unos frisos con motivos vegetales repujados, junto a cartelas donde se representan los rostros de los patronos. El remate está decorado con flameros y roleos vegetales muy carnosos todo en chapa repujada y cortada, al centro la imagen de la Inmaculada entre ráfagas y flanqueada por escudos. El remate se completa con un frontón triangular sobre el que descansa un calvario. La reja fue instalada hacia 1666 y posiblemente policromada por el pintor Juan Valdés Leal, autor del retablo que se encuentra en su interior.¹⁵

Mientras en el país se experimenta un periodo de austeridad decorativa, los rejeros de Jaén siguen trabajando con el mismo repertorio decorativo de la centuria anterior. La decadencia común que experimentan las artes industriales en la península, no se hace patente en la forja ubetense porque el aspecto dinámico de la ciudad, logra mantener una intensa actividad comercial. Destacan talleres como el de Andújar, que tendrá en el siglo XVII su momento de mayor esplendor, siendo la época donde se construyen la mayor parte de su patrimonio artístico, es la época de los grandes palacios, y grandes edificaciones religiosas adornadas por rejas, como el caso del convento de San Eufasio, casa de los Trinitarios. Obras destacadas salen también de los talleres de Alcalá la Real y de Úbeda, correspondiendo a este último la reja para la Virgen de la Capilla en la Iglesia de San Ildefonso de Jaén, o de la capilla Dorada de la Catedral de Baeza, todas ellas de principios del siglo XVII¹⁶.

¹⁵ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. "Artes Aplicadas en industriales...", op. cit., pág. 566.

¹⁶ DOMÍNGUEZ CUBERO, José. *La rejería de Jaén...*, op. cit., págs. 297-326.

En la ciudad de Córdoba, hay que resaltar algunas rejas de gran importancia en la mezquita-catedral. Las más destacadas son herederas de la tradición renacentista y del taller de Fernando de Valencia, maestro rejero de la catedral cordobesa y de Hernán Ruiz II, maestro mayor de obras con el que colaboraría en repetidas ocasiones.

De ellas, hay que destacar las de la capilla de Santa Inés, fundada por el arcediano de Castro Per Alfonso, para su enterramiento entre 1350-1363, es refundada de nuevo en el siglo XV y adornada a partir de esta fecha. En 1593 se concierta la hechura de la reja, según el diseño de Hernán Ruiz III, con el maestro rejero Pedro Sánchez Cardeñosa, ante la muerte de éste en 1603, al parecer fue concluida por Fernando Pineda Hurtado. La reja se compone de dos cuerpos y tres calles de barrotes cuadrados, en el remate un semicírculo de barrotes radiales circulares y en ráfagas. Al centro, un motivo de rocallas, posiblemente coetánea al retablo¹⁷. Tiene un impresionante cerrojo abalaustrado y bocallaves con ferronías. (Fig. 2)



Fig. 2. *La reja de la Capilla de la Conversión de San Pablo. Catedral de Córdoba. Juan Martínez y Andrés Fernández. 1616-1617. Fotografía del autor.*

La reja de la Capilla de la Conversión de San Pablo, pertenece a ese periodo especialmente brillante de la nobleza cordobesa del siglo XIV, pero no se tienen noticias realmente significativas de ella hasta principios del siglo XVI, en 1610 cuando don Fernando Carrillo reedifica la nueva capilla. Está cerrada por cinco rejas, tres de ellas realizadas por el rejero Juan Martínez en 1617 y las dos restantes por Andrés Fernández en 1616. Están cerradas por

¹⁷ El retablo es obra del francés Baltasar Drevetón de 1761. NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, págs. 374 y 375.

barrotes circulares decorados con anillas, se articulan mediante dos cuerpos con las calles principales marcadas por barrotes con jarrones en el centro y pilares en la base, los barrotes de los bancos son muy similares al del resto de las rejas. Los remates son en medio punto, el central con el escudo del fundador sostenido por dos putis tanto en el primer cuerpo como en el copete, acompañados por dos atlantes que sostienen un frontón partido y flanqueado por roleos muy carnosos. Los remates laterales se completan con el escudo del fundador al centro y con putis intercalados por los roleos vegetales.



Fig. 3. *Reja de la Capilla de las Ánimas del Purgatorio o del Inca Garcilaso de la Vega. Catedral de Córdoba. Gaspar Martínez. 1614. Fotografía del autor.*

En el muro norte, se levanta La Capilla de las Ánimas del Purgatorio fundada en 1612 como capilla y entierro del Inca Garcilaso de la Vega (Cuzco 1539-Córdoba 1616). Dos años después de su fundación el 5 de marzo de 1614 se encarga al cerrajero Gaspar Martínez la reja para la capilla, que concluye el 24 de junio del mismo año. En 1623 los pintores Andrés Fernández y Agustín Castillo se dedican a dorar algunas partes de la capilla, así como pintar la reja de color azul. La reja es de dos cuerpos y tres calles con barrotes rectangulares, las calles marcadas por balaustres con base cuadrada y friso liso separa los cuerpos. El remate formado por un medio círculo con barrotes radiales circulares y ondulados que se unen al centro donde se sitúa el escudo con las armas del Inca: Figueroas, Mendozas, Vargas y Sotomayores, junto al sol, la luna creciente y dos serpientes coronadas, el mismo escudo que aparece en la portada de la capilla.¹⁸ (Fig. 3)

¹⁸ *Ibidem*, págs. 425-426.

En el mismo flanco de la catedral, se levantan una serie de capillas cerradas con rejas de épocas similares y estructuras muy parecidas, como la de la Virgen del Rosario, la capilla de la Epifanía, la de la capilla de San Miguel, o la de San Eulogio.

La primera de ellas, la capilla del Rosario, cedida a don Juan Ximenes de Bonilla, según escrituras de 1612, un solar en el que se ha de construir una capilla con retablo y reja. Esta es de dos cuerpos con vano central de dos hojas con cerrojo y bocallave. Los barrotes cilíndricos con apliques cuadrados en lugar de los nudos. En el friso central contiene una inscripción: “ALTAR DE ANIMA PERPETUO”. El remate es de forma circular con barrotes radiales, al centro una pequeña cruz. A continuación se levanta la reja de la Epifanía o Santos Reyes, fundada en 1614 por el racionero Baltasar Nájera de la Rosa. Tras la muerte de su fundador se decide en 1627 constituir la capilla, en 1619 se encarga la reja a Fernando Pineda Hurtado. Muy semejante a la anterior, presenta dos cuerpos formados por barrotes rectangulares y un remate circular con barras concéntricas que se unen al centro. La que cierra la Capilla de San Miguel, donada en 1602 al racionero Andrés Chirino, presenta una estructura muy similar, pero en la unión de los barrotes del remate aparece la figura de un querubín. Por último, en el mismo testero se levanta la Capilla de San Eulogio, una de las más destacadas del muro, otorgada en 1618 al arcediano don Andrés de Rueda Rico. El diseño de la reja y posiblemente de toda la portada es del hermano Alonso Matías en 1622 y ejecutada por Francisco Fernández. Consta de tres cuerpos y tres calles, el central acoge al vano de dos hojas con cerrojo y bocallaves. Los barrotes son circulares con decoración de anillos, en la parte superior presenta un friso calado de roleos. El remate de medio círculo con barrotes redondos, al centro un frontón partido del que sale el escudo del fundador con el capelo y flanqueado por dos volutas¹⁹.

La reja que cierra la actual Capilla de Nuestra Señora de la Purísima Concepción, fue fundada por el obispo fray Alonso de Medina y Salizanes (1675-1685) como mausoleo episcopal. Se abre al exterior con una portada de mármol rojo de Cabra y se cierra con una reja realizada en Córdoba en 1682 por Pedro de León, según firma en el cerrojo. Reja de gran altura estructurada en tres cuerpos sobre un banco todo de balaustres, los barrotes principales en los cuerpos contienen jarrones, mientras que en el banco son pilastras. El tercer cuerpo tiene dos grandes volutas en el centro y sobre él un friso calado lo separa del remate, realizado con barrotes radiales y motivos calados. Se cierra con cerrojo con mango ondulado²⁰. (Fig. 4)

¹⁹ *Ibidem*, págs. 425-437.

²⁰ *Ibidem*, pág. 352.



Fig. 4. *Reja de la Capilla de Nuestra Señora de la Purísima Concepción. Catedral de Córdoba. Pedro de León. 1682. Fotografía del autor.*

En la provincia de Cádiz, sobresalen obras como el púlpito de hierro de la Iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera, de 1606, obra de Cristóbal Morón Yáñez y la reja de la capilla de Jesús Nazareno, en la Iglesia de San Francisco de Sanlúcar de Barrameda.

El siglo XVIII va a suponer un cambio considerable para la rejería, en lo que se refiere a temas decorativos, esquemas compositivos y soluciones técnicas. Hay un nuevo renacer en las labores del hierro por lo que estos trabajos vuelven a tomar un nuevo auge. La razón de este cambio está en los nuevos comitentes que representan una nueva clase social. Los encargos estarán en manos de la realeza, la nobleza y la alta jerarquía eclesiástica. La clase más poderosa requerirá obras de gran calidad lo que contribuirá al auge de nuevo de la forja y de trabajos de taller. Una nueva etapa que llenará de espléndidas rejas los palacios y grandes residencias reales y religiosas, donde se hará ostentación del poder y grandeza adornando jardines, escaleras, capillas, balcones, y entradas, de edificios religiosos y civiles.

En cuanto a la técnica empleada en este siglo se alternan los trabajos de forja con los del torno. El barrote será del mismo tipo de los balaustres del renacimiento, pero de mayor grosor, más redondeado y pulido, en los ensanchamientos motivos de bolas y peraltes. Lo más peculiar de este periodo son las cintas de hierros plegadas, que se componen como encajes de hierro. Mediante estas cintas se van formando todos los elementos decorativos como las volutas, rocallas, y todo tipo de tracerías que destacan sobre los fondos de las rejas. Labores de cincelado, repujado, dorados al fuego y toda técnica y motivos usados en el mejor del Renacimiento.

Este arte de la forja en su proyección internacional tiene buenos ejemplos en Italia, Francia, Alemania, Austria y España. Comienza a desarrollarse en lugares donde la aristocracia y la clase influyente del momento tienen su sede, será el lugar donde surjan las primeras construcciones palaciegas del barroco y con ellas los grandes espacios para balcones, escaleras, salones y espacios ajardinados donde harán su presencia las construcciones en metal.

En España, este momento de esplendor de la rejería viene acompañado por el reinado de los Borbones, inserto en las corrientes arquitectónicas italo-francesas. No difieren mucho del resto de Europa, hay pocas variantes y originalidad al respecto, se extiende a largo de las grandes residencias de los nobles, en los Reales Sitios y en los grandes templos. Los centros más destacados se sitúan en Cuenca, Madrid, Valencia, Murcia, el País Vasco y Andalucía²¹.

(Fig. 5)



Fig. 5. *Reja de la Capilla de la Concepción Grande*. Catedral de Sevilla. Fray José Cordero, Siglo XVIII. Fotografía del autor.

En Andalucía el panorama es muy complejo y diverso con ejemplos muy variados en cada provincia. En el caso de Sevilla, la reja de la Concepción Grande de la Catedral sirvió como modelo para la que en el siglo XVIII cerrará la capilla de San Pedro, situada en el mismo muro. Ambas son muy similares en cuanto a composición y motivos decorativos. El encargado fue el franciscano Fray José Cordero, que siguió fielmente el modelo dado, a excepción del remate, en el que se cambian los temas figurativos, siendo en esta ocasión más barrocos. Se introducen al

²¹ BONET CORREA, Antonio (coord.). “Metales”. Op cit. págs. 54-56.

centro la mitra papal con las llaves de San Pedro, sostenidas por dos arpías. El conjunto se remata por un frontón con tres figuras que representan la entrega por Dios de las llaves a San Pedro en presencia de la Virgen María.

Otras rejas del siglo XVIII adornan la catedral sevillana, como la de la Capilla de San Laureano, fechada en 1702. Compuesta por dos cuerpos de barrotes circulares con apliques de chapa calada y pilares principales también calados, el banco se decora con roleos muy pronunciados y el coronamiento igualmente de flameros y roleos, se completa con una cruz en el remate, todo de chapa recortada sobrepuesta. En el mismo flanco se levantan las capillas de San Leandro y de San Isidoro, la primera contratada en 1733 por Francisco de Guzmán y Francisco de Ocampo “el mozo” según modelo de la ya existente de San Isidoro²². Ambas de dos hojas con barrotes rectangulares en el cuerpo inferior y circulares en la parte superior. El banco con labores de roleos vegetales muy carnosos que se repiten en el friso superior y remate, terminando en un vano de medio punto. En el mismo muro se levanta la Capilla de los Jácomes, muy semejante en cuanto a estructura pero menos frondosa en motivos decorativos, con la inclusión de dos escudos en el remate. En el muro norte se levanta la Capilla de la Virgen del Pilar, encargada a José de Malaver en 1717, forma ángulo en el muro, situada entre el flanco de la puerta que da acceso al patio de los Naranjos y a la subida a la torre de la Giralda. Todas estas rejas están cerradas con grandes cerrojos y bocallaves.



Fig. 6. *Reja de la Capilla Real.*
Catedral de Sevilla.
Sebastián van del Borch. 1773.
Fotografía del autor

²² MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. “Artes Aplicadas en industriales...”, op cit., pág.567.

Pero sin lugar a dudas, la más espectacular de este periodo es la que cierra la Capilla Real, realizada con un sentido más arquitectónico que las anteriores, que vino a sustituir a una anterior de madera. Su autor es el ingeniero belga destinado en Andalucía Sebastián Van del Borch²³ y regalada por Carlos III, según señala una inscripción: “Se hizo por mandato de Ntro. rey el señor Don Carlos III y a expensas de su erario. Año de 1773”. Su estructura es de dos cuerpos de balaustres y tres calles articuladas por pilastras, semejante a una fachada arquitectónica. El cuerpo superior se completa con un remate de medio punto sobre el que se representa la entrega de las llaves de la ciudad a San Fernando por rey Axataf. Una inscripción en la parte interior alude a esta imagen: “Liberto Diosa Sevilla del mahometano por medio del Justo y Santo Rey don Fernando 3º. Año de 1248”²⁴. (Fig. 6)

En la provincia de Cádiz destaca en esta centuria la reja de coro de la catedral, así como distintas obras en la provincia. Concretamente en Arcos de la Frontera, trabajan los herreros Francisco y Sebastián Rivero, tío y sobrino, en la reja del coro de la Iglesia de San Pedro, de 1725 y en la capilla de la Antigua en la Iglesia de Santa María de 1734, igualmente en el Convento de la Merced, existe un ejemplo muy interesante. En Sanlúcar de Barrameda, en la Capilla del Sagrario de la Iglesia de la O, hay una reja dorada de 1774, con una decoración a base de santos, ángeles y medallones. Por otro lado, en la Cartuja de Jerez de la Frontera, la reja es de 1760, está decorada por todo el cuerpo con motivos de hojarascas, temas que hacía tiempo habían dejado de emplearse. Balcones muy movidos de trazas muy voladas hacen su presencia en palacios de Jerez de la Frontera, como el de Bertemati o Domecq, modelos que se repiten en el Puerto de Santa María en estructuras muy complejas.

Por último destacar algunos ejemplos de trabajos de metal en la provincia de Málaga, concretamente en Ronda, donde hacen su aparición modelos típicos de cerrajes en balcones y ventanas simulando la celosía musulmana. Igualmente importantes son las verjas de hierro que cierran el atrio ante la fachada principal de la catedral de Málaga, obra del rejero malagueño Luis Gómez en 1783²⁵.

Todos estos ejemplos, no son nada más que una pequeña muestra de la variedad y riqueza de los trabajos de rejería en el Barroco andaluz, quedan aún mucho por descubrir y estudiar, para poder hacer un inventario y posterior catálogo como punto de arranque de futuros estudios que de alguna manera den testimonio de la importancia que tienen las artes industriales dentro del patrimonio artístico andaluz.

²³ Sebastián Van del Borch interviene también de la Fábrica de Tabacos, actual Universidad de Sevilla, proyecto la Casa de la Moneda y de restauraciones en el Alcázar y Torre del Oro en la capital hispalense.

²⁴ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. “Artes Aplicadas en industriales...”, op cit., pág. 567.

²⁵ ALCOLEA, Santiago. “Artes decorativas en la España Cristiana (siglos XI-XIX)”. En *Ars Hispaniae*, V. XX, Madrid, 1958, págs. 83-84.

DECORACIÓN, ILUSTACIÓN E ILUMINACIÓN EN EL PATRIMONIO DOCUMENTAL DE LOS HOSPITALES SEVILLANOS: LOS LIBROS DE PROTOCOLO DE BIENES

Pablo Alberto Mestre Navas, Universidad de Sevilla

Nacimiento y funcionalidad del libro protocolo de bienes: controlar, gestionar y gobernar

Afortunadamente, desde fechas tempranas la historiografía hispalense ha dedicado extensas páginas a la historia de los establecimientos de caridad, mostrando un especial interés por aquellos que, por su relevancia y pujanza, se perpetuaron en el tiempo, erigiendo edificios suntuosos que representaban el poder de sus fundadores, como es el caso del Hospital de las Cinco Llagas, fundado por Catalina de Ribera y su hijo Fadrique Enríquez de Ribera; el Hospital de San Hermenegildo, cuyo nacimiento se debe al cardenal Juan de Cervantes Bocanegra; el del Espíritu Santo, fruto de la importante labor llevada a cabo por parte del cardenal Rodrigo de Castro Osorio durante la reducción de hospitales; o el primitivo Hospital de San Lázaro, cuya fundación se retrotrae, como poco, al reinado de Alfonso X el Sabio.

En este sentido, ya los propios escritores contemporáneos no se resistieron a dedicarles un espacio privilegiado en diferentes obras; así, bastaría citar a Alonso de Morgado, quien en 1587 dedicó su cuarto libro a las parroquias, hospitales y hospitalidades de la ciudad de Sevilla¹. Como él, otros cronistas e historiadores posteriores se interesaron por perpetuarnos la memoria de sus fundaciones, las descripciones de sus edificios, sin obviar, evidentemente, la importante labor caritativa y asistencial que desempeñaban en unos tiempos en que la enfermedad y la pobreza causaban considerables estragos en gran parte de la población.

Sin embargo, habría que esperar a finales del siglo XIX para encontrar una obra lo suficientemente ambiciosa que permitiera dimensionar en su conjunto a la hospitalidad sevillana; de este modo, Francisco Collantes de Terán Caamaño publicaba en 1884 la primera parte de un extenso y laborioso trabajo que se fundamentaba en el estudio histórico a través de las diferentes fuentes documentales que se conservaban en los fondos de los hospitales, publicándose en 1887

¹ MORGADO, Alonso de. *Historia de Sevilla en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas desde su fundación hasta nuestros tiempos*. Sevilla, Extramuros, 2007, págs. 106 y ss.

la segunda, ambos volúmenes publicados recientemente por el Ayuntamiento de Sevilla en edición facsimilar².

Desde aquél entonces hasta la actualidad el interés se ha incrementado cuantitativamente y cualitativamente, menudeando diferentes trabajos que desde una óptica de análisis científico o humanístico han puesto en valor, y lo siguen haciendo, la gran complejidad de un tema que sigue atrayéndonos significativamente. Resultaría imposible reseñar en esta comunicación la extensa bibliografía que en la actualidad existe y que mostraría la amplitud temática que el asunto ha generado en los últimos años³.

Por el contrario, no menudean estudios que pongan en valor y resalten el importante patrimonio documental que actualmente atesora la Diputación Provincial de Sevilla, que por decreto de 17 de diciembre de 1868 se hizo cargo de los fondos de gran parte de los hospitales sevillanos⁴.

La presente comunicación quiere resaltar de ese patrimonio un tipo de códice que fue bastante frecuente entre los distintos establecimientos de caridad y que son conocidos como *libros protocolo de bienes*, especialmente desde el punto de vista artístico y en un período concreto, el Barroco.

No resulta sencillo conocer con exactitud cuando se extendió el uso de los mismos, ni en qué momento los oficiales de los hospitales lo idearon, tampoco es fácil definirlos, pues aunque convergen en todas características comunes, cada uno de ellos es singular y diferente al otro.

Todo apunta a que su nacimiento está íntimamente ligado a cubrir una necesidad primordial de los hospitales; así, desde su fundación, muchos de los hospitales fueron receptores de importantes patrimonios muebles e inmuebles que los fundadores, u otros donantes, les habían dejado para soportar económicamente los gastos que ocasionaba el cuidado y asistencia de

² COLLANTES DE TERÁN CAAMAÑO, Francisco. *Memorias históricas de los establecimientos de caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2009.

³ CHUECA GOITIA, Fernando et al. *Los hospitales de Sevilla*. Sevilla, Academia Sevillana de Buenas Letras, 1989; LÓPEZ ALONSO, Carmen. *Locura y sociedad en Sevilla: historia del Hospital de los Inocentes (1436?-1840)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1988; LÓPEZ DÍAZ, M^a Teresa. *Estudio histórico-farmacéutico del Hospital del Amor de Dios de Sevilla (1655-1755)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1987; RAMOS CARRILLO, Antonio. *La sanidad sevillana en el siglo XIX: El Hospital de las Cinco Llagas*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003; RIVASPLATA VARILLAS, Paula Erminia. *Las doncellas de dote del Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla: una lectura en clave de género*. Berlín, Editorial Académica Española, 2011 y *Aproximación histórica de la enfermería femenina en Europa y América: la enfermería en el Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla y los hospitales de Lima en el XVIII y parte del XIX*. Berlín, Editorial Académica Española, 2012; HERRERA DÁVILA, Joaquín. *El Hospital del Cardenal de Sevilla y el Doctor Hidalgo de Agüero: visión histórico sanitaria del Hospital de San Hermenegildo (1455-1837)*. Sevilla, Fundación Cultura Andaluza, 2010; GONZÁLEZ DÍAZ, Antonio Manuel. *Poder urbano y asistencia social: el Hospital de San Hermenegildo de Sevilla, (1453-1837)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1997; MORENO TORAL, Esteban. *Estudio social y farmacoterapéutico de la lepra: el Hospital de San Lázaro de Sevilla (S.XIII-XIX)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1997.

⁴ HEREDIA HERRERA, Antonia. *Manual de organización de fondos de corporaciones locales. El Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, págs. 15 y ss.

enfermos y pobres. Algunos de esos hospitales, como el de las Cinco Llagas, cuya erección se debía al celo de Catalina de Ribera y al fomento de su hijo, Fadrique Enríquez de Ribera, nacieron ya con un gran y extenso patrimonio, fruto de las donaciones testamentarias que recibieron de ambos⁵. Lo mismo puede decirse del célebre Hospital de San Hermenegildo, nacido al calor de las mandas testamentarias del arzobispo Juan de Cervantes Bocanegra⁶.

Como consecuencia, se hacía imprescindible poder controlar y gestionar ese patrimonio conformado en su mayoría por casas, heredades y censos redimibles o perpetuos que habían sido impuestos sobre bienes, así como juro adquiridos mediante compra a la Corona o que habían sido donados por personas de diferente condición y estado. En este sentido, el libro protocolo de bienes o libro de posesiones, como comenzaron denominándose, constituía un recipiente adecuado a través del cual conocer las propiedades que rentaban a un hospital determinado.

No parece, por otra parte, que este instrumento de control supusiera una novedad, pues se sabe que diferentes casas nobiliarias o instituciones eclesiásticas emplearon mecanismos análogos para llevar el cómputo de una hacienda extensa. Por tanto, fórmulas parecidas se habían ido desarrollando a través del tiempo y del espacio como eficaz herramienta para gestionar y poner en buen recaudo y rendimiento multitud de propiedades.

Teniendo presente que en la mayoría de establecimientos la oficialía mayor estaba ocupada por personas de condición eclesiástica, es fácil sospechar que adoptaran fórmulas que ya habían sido introducidas desde hacía años en su administración. De hecho, las *Constituciones Sinodales* que mandó el cardenal Fernando Niño de Guevara en 1604, en su libro tercero, título *De Rebus Ecclesiae non aliendis*, estipulaba y obligaba a las parroquias del Arzobispado de Sevilla que tuviesen libros similares que sirviesen para controlar y gestionar eficazmente ese patrimonio:

«Aya en cada Iglesia de nuestro Arçobispado vn libro autentico, en que se assienten todas las possessiones heredades y tributos della, y de los beneficos y capellanías, anniversarios, fiestas y memorias que en ella uviere, por la orden y de la manera que se contiene en la instrucción de Visitadores. Y assí mismo en nuestras casas Arçobispales se hará un libro donde se assienten las dichas possessiones, heredades y tributos de todas las dichas Iglesias, y de los beneficos, capellanías, anniversarios, fiestas y memorias que en ellas uviere: y aviendo aumento en los bienes de las dichas Iglesias y beneficos, nos yrán embiando nuestros Visitadores la razón dello para que sea

⁵ Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (en adelante ADPSE). Hospital de las Cinco Llagas, Sec. Administración de Propiedades, Testamentos de Catalina de Ribera y Fradrique Enríquez de Ribera, Lib. 8.

⁶ A. D. P. S., Pergaminos 390, s.f.

puesta en el dicho archivo, y terná las llaves y cuenta dél nuestro Mayordomo Mayor de Fábricas»⁷.

Antes incluso que estas disposiciones, algunos hospitales sevillanos ya tenían en sus textos constitucionales medidas adoptadas para ello; así, en las primeras ordenanzas del Hospital de San Hermenegildo, datadas en 1445 se menciona claramente a un tipo de libro que posteriormente, ya en época barroca, se le terminaría denominando como protocolo de posesiones:

«Iten, ordenamos que en el dicho hospital se ponga vna arca en que estén todas las indulgençias, preuilegios, facultades, instrumentos e documentos en qualquier manera tocantes al dicho hospital e sus rentas e, allende desto, se faga vn libro en que suma por relaçión se contengan todas las escrituras que allí están e todas las rentas quel hospital tiene designado, en qué son situados cada cosa por sus linderos porque más ayna se fallen que con menester fueren syn las cartas originales escripturas»⁸.

Quizás, en este texto encontramos la esencia justa que define al código como compendio sumario de cartas esenciales que justifiquen el patrimonio del hospital. De esta forma, en los protocolos de bienes, por lo general, se empela en cada una de las posesiones un número correlativo que se sitúan en la parte superior de cada página, de forma que se refiera a esa posesión o propiedad con ese dígito. En cada uno de los asientos de que se compone el código queda referida la posesión, comenzando con su localización y las lindes de la misma, caso de un bien raíz, de dónde proviene o cómo se ha adquirido, retrotrayéndose en ocasiones a épocas medievales, trazándose la historia de la propiedad desde el momento que se conserven documentos. Igualmente, estos instrumentos o documentos quedan extractados o copiados *in extenso*, de ahí su innegable carácter de *cartulario*⁹. Por otra parte, suelen exponerse de manera eminente aquellos que atañen a ciertos privilegios reales o eclesiásticos, bulas y breves pontificios, reales cédulas y reales provisiones, de forma que sirvan para preservar a los originales y como mecanismos justificativos de sus correspondientes prebendas.

⁷ *Constituciones del arzobispado de Seuilla hechas i ordenadas por el ilustríssimo i reuenerendíssimo señor don Fernando Niño de Guevara, cardenal i arzobispo de la Santa Iglesia de Seuilla*. Sevilla, 1609, fol. 66r.

⁸ A. D. P. S., Pergaminos 389, fol. 3v.

⁹ Según la *Comisión Internacional de Diplomática* cartulario «est un recueil de copies de ses propres documents, établi par une personne physique ou morale, qui, dans un volume ou plus rarement dans un rouleau, transcrit ou fait transcrire intégralement ou parfois en extraits, des titres relatifs à ses droits et des documents concernât son histoire ou son administration, pour en assurer la conservation et en faciliter la consultation». CÁRCEL ORTÍ, M^a Milagros. *Vocabulaire international de la Diplomatie*. Commission Internationale de Diplomatie. Valencia, Universitat de València, 1994, págs. 35-36.

En sus orígenes, sólo sirvieron como instrumentos de control de la hacienda de cada uno de los establecimientos, motivo por lo que prevalece en ellos el aspecto funcional que conlleva la misión administrativa y hacendística. Sin embargo, en el período barroco los códigos de posesiones adquirieron una nueva dimensión con un lenguaje externo muy estudiado, sólo explicable en el contexto de este período de nuestra historia.

La nueva dimensión del libro en el Barroco: la exaltación de lo exterior como demostrativo del poder de una corporación

A finales del S. XVI se observa una tendencia cambiante en algunos de estos códigos, dicho viraje está estrechamente relacionado con el cambio de los tiempos y es directamente proporcional a la pujanza del establecimiento. En primer lugar, el protocolo de bienes sigue teniendo la misma funcionalidad de control, gestión y gobierno hacendístico del hospital, siendo su finalidad administrativa innegable, pues esa esencia es la que motivó, lógicamente, su perduración en el tiempo. Por tanto, el contenido del mismo es semejante, aunque comienzan a introducirse algunos elementos novedosos y dignos de reseñar; así, se hace frecuente la introducción de las constituciones u ordenanzas de cada uno de los hospitales, como documento primordial del gobierno de la institución. Claro ejemplo de ello, lo son los protocolos de 1627 o el de 1698 de la Casa Cuna de Sevilla¹⁰.

Del mismo modo, el hecho que para la realización del libro se haya trabajado intensamente con la documentación del archivo del hospital, propició que en cada uno de los protocolos de bienes se insertaran los fundamentos históricos del hospital, sirviendo como instrumentos historiográficos fundamentales, pues por vez primera se construía la historia de la corporación, dedicando interesantes líneas a la erección de los edificios o la finalidad hospitalaria del mismo. No faltan historias panegíricas de eminente carácter providencialista que narran con un vocabulario grandilocuente los difíciles inicios de cada uno de los hospitales en cuestión¹¹.

En segundo lugar, se observa cómo el revestimiento del libro o lo que, genéricamente, podríamos llamar los elementos extrínsecos que lo componen ganan en profusión, presencia y protagonismo. De este modo, el libro protocolo de bienes, pieza esencial del gobierno corporativo,

¹⁰ A. D. P. S., Casa Cuna, Sec. Administración de Propiedades, Lib. 11, fol. 7r-11v y Lib. 12, fol. 22r-25v.

¹¹ MESTRE NAVAS, Pablo Alberto. “Los protocolos de bienes del Archivo de la Diputación de Sevilla: memoria corporativa e instrumentos de gobierno y gestión”, en *Actas de las X Jornadas de Historia sobre la provincia de Sevilla*, Sevilla, 2013, págs. 105-116. En otros protocolos que existen de hermandades y cofradías se observa una tendencia similar; así, en el libro protocolo que existe de la Hermandad de Nuestra Señora de la Antigua, se realizó a modo de proemio una interesante narración histórica de la corporación, empleándose recursos bibliográficos de ilustres escritores sevillanos al experimentarse una ausencia documental que sirviese para criterios documentales. Archivo Municipal de Sevilla (en adelante AMS). Sec. XII. Archivo del Conde de Mejorada, Tomo I H, n° 22, fol. 252r y ss.

que se posiciona como rector del resto de libros administrativos, de forma que la mayoría de ellos emplean la numeración de asientos que vertebran la hacienda del establecimiento, comienza a adquirir formas más cuidadas y artísticas.

Como se ha dicho, la explicación es múltiple; así, la tendencia barroquizante, el gusto por la prodigalidad en la decoración, la pujanza de la corporación o el hecho de que el libro sea un elemento demostrativo más de ello, son factores explicativos de esta tendencia visible en algunos de los hospitales sevillanos. Por otra parte, no podemos obviar el hecho de que, frecuentemente, el libro protocolo de bienes era objeto de pesquisa por parte del visitador de turno, ya fuese eclesiástico o secular, caso de los hospitales de jurisdicción real, como el de los Inocentes o el de San Lázaro y el de Nuestra Señora del Pilar. Este hecho, pudo servir como otra motivación añadida a que los administradores, contadores y mayordomos decidiesen ornamentar y decorar profusamente estos libros que eran visitados por los oficiales eclesiásticos y seculares.

Aunque no fue frecuente, existen casos en los que los protocolos de bienes se convierten en receptáculos esenciales para conocer el patrimonio artístico de estas corporaciones locales. De esta forma, ya en las tempranas constituciones que se redactaron en 1549 para el gobierno y el funcionamiento del Hospital de las Cinco Llagas se ordenó que estos libros no sólo sirviesen de inventario de propiedades inmuebles, sino del patrimonio que tenía el hospital y que estaba destinado al servicio del altar de la iglesia:

«Item, se faga vno otro libro blanco en que se ponga por memoria todas las rentas de pan e maravedíes e otras cosas que el dicho ospital tiene o toviere de aquí adelante e, asy mismo, se escriba en él todos los títulos e casas de lo susodicho por memoria. E asy mismo se escriban en él todas las joyas de oro e plata e brocado y seda e chamelote e lienço e cobre e palo que el dicho ospital tiene para seruicio del altar al culto diuino»¹².

Por consiguiente, en este código también encontramos relaciones en forma de inventario del patrimonio artístico. Si bien, aunque en el Hospital de las Cinco Llagas tomó esta práctica rango constitucional, no parece que se llegara a verificar con asiduidad, tal y como puede comprobarse en los diferentes protocolos que se han conservado hasta la actualidad.

En cambio, en otros establecimientos esta peculiar práctica quedó perpetuada a lo largo de los siglos, existiendo un ejemplo inmejorable en el protocolo que se realizó en 1774 para el Hospital Real de San Cosme y San Damián, conocido popularmente como el de los Inocentes. En este caso, tras dedicar algunas páginas a la fundación del hospital por parte de los soberanos,

¹² A. D. P. S., Hospital de las Cinco Llagas, Ser. Fundación y Gobierno, Leg. 1, exp. nº3, fol. 35v-36r.

se introdujeron páginas dedicadas a la bendición y dedicación de la nueva iglesia a finales del S.XVII, extractándose de manera sumaria los retablos que se ejecutaron para su adorno de la siguiente manera:

«El altar mayor se compone de once varas de alto y seis y media de ancho y de tres cuerpos: en el primero, el Sagrario; en el segundo, la ymagen de Nuestra Señora de los Desamparados, de talla dorada estofada, y a los lados los santos titulares San Cosme y San Damián, de pintura; y en el tercero, está la historia de la degollación de los Niños Ynocentes y a los lados San Sevastián y San Roque, de pintura, por don Lucas de Valdés, y ensima en el arco, fuera del retablo está la ymagen de Cristo Crucificado, de pintura, con moldura dorada, y a los lados dos excudos (sic) de armas reales.

Al pie de dicho altar, en anbos lados, están dos urnas con sus puertas de medio punto con las ymágenes de talla de la Purísima Concepción de Nuestra Señora y Señor San Josef en sus pedanas (sic), doradas y estofadas, que las dio el administrador don Sevastián Arias, con corona, vara de plata... las que pusieron en 27 de seotiembre de 1701. Y tanbién hizo a su costa, al lado de la Epístola del mismo altar el Sagrario pequeño...

En el cuerpo de yglesia siguen dos retablos conpuestos de dos cuerpos cada uno: en el lado del Ebangelio está San Nicolás, arzobispo de Bari, y en el segundo cuerpo la ymagen de la Concepción de Nuestra Señora y en lado de la Epístola, San Antonio de Padua y Señor San Josef en el segundo cuerpo, todas pinturas de la mano de don Lucas de Valdés»¹³.

Pero, como se ha advertido, desde finales del S. XVI hasta el último tercio del S. XVIII, coincidente con buena parte del período del Barroco, se experimentó un proceso de generalización del uso e institucionalización del libro protocolo de bienes en los hospitales sevillanos que iba parejo a un paulatino enriquecimiento de su decoración en el aparato externo que lo revestía. De este modo, si la puesta por escrito de estos códigos solía ser tarea del Contador, se fue desplazando el protagonismo de éstos a favor de calígrafos, escribanos, libreros, encuadernadores y artistas de la proyección de Juan de Valdés Leal, como tendremos oportunidad de comprobar¹⁴.

¹³ A. D. P. S., Hospital de San Cosme y San Damián, Ser. Administración de Bienes, Leg. 3 Bis, fol. 24v-25r.

¹⁴ Era muy habitual que fuese el Contador o Mayordomo, tal y como preceptuaban multitud de textos constitucionales y ordenanzas, el responsable de la puesta por escrito de los protocolos de bienes al ser los que manejaban la hacienda del hospital. Sin embargo, el hecho de que se fuera optando, cada vez más, por textos cada vez más caligráficos y decorados tuvo como consecuencia que se encargara su puesta por escrito a profesionales de la rama, dedicándose los primeros solamente a actualizar la información de cada uno de los asientos cuando se creía oportuno. De esta forma, todavía en las constituciones aprobadas por la Cámara

Que obras literarias, religiosas o incluso de valor administrativo en forma de códice o *liber quadratus* se terminaran convirtiendo en continentes excepcionales de manifestaciones artísticas no constituía novedad alguna y son innumerables los ejemplos existentes a lo largo de la dilatada *Historia del Libro*. Por lo general, prácticas parecidas se encuentran estrechamente vinculadas a la pujanza y posición social del encargante, caso de los libros de horas y textos sagrados pertenecientes a importantes colecciones de personajes de especial relevancia. En este sentido, los hospitales comenzaron pronto a decorar e introducir ilustraciones y dibujos que representaban el poder del establecimiento. Lo habitual fue plasmar en las hojas y páginas que principiaban los protocolos de bienes hermosas pinturas y escenas en las que se exhibían a los titulares del hospital, esto es, a los santos bajo cuya advocación se ponían los diferentes hospicios.

Al principio, todavía a mediados del S. XVI, se optaba simplemente por adoptar modelos tradicionales del libro manuscrito, iluminándose algunas inciales y capitales con mayor o menor profusión decorativa, empleándose por lo general grafías gotizantes en soportes de pergamino, material más perdurable y duradero. Precisamente el uso del pergamino indica la intencionalidad por parte de los oficiales de dar mayor solemnidad a este códice, a la par que se buscaba una mayor pervivencia del mismo a través del tiempo. Uno de los ejemplos más significativos se encuentra en el *Libro de Posesiones y Remembranzas* del Hospital de San Benito¹⁵, uno de los hospitales que se redujeron a finales del S. XVI al del Amor de Dios.

De este códice se sigue desconociendo la fecha, pues no consta en el mismo, no existiendo elementos informativos que puedan, de momento, ayudar a situarlo cronológicamente. No obstante, por sus características morfológicas habría que situarlo en el perimer tercio del S. XVI.

Precisamente, fruto de la reducción de hospitales y, por decisión y mandato del cardenal Rodrigo de Castro, finalizada la tarea de asimilación del patrimonio de los numerosos hospitales extintos por autoridad real y pontificia, se comenzó la tarea de escribir los protocolos de los dos hospitales que concentraron ese inmenso patrimonio: el del Espíritu Santo y el del Amor de Dios¹⁶. Por tanto, puede considerarse la puesta por escrito de estos protocolos como la consumación de un proceso comenzado años antes, pues inmediato a la reducción los oficiales responsables de tan titánica tarea comenzaron a gestionar y dar uso a muchos inmuebles mediante

de Castilla el 16 de febrero de 1700 para el Hospital de los Inocentes se reiteraba la obligatoriedad del Contador a ser el encargado de los protocolos de bienes: «*Assimismo, ha de escribir todo lo que fuere necesario, y perteneciente al Hospita, assí en el libro protocolo, como en los demás, y en otra qualquiera parte, cumpliendo en todo lo que executan, y está a cargo de los secretarios en los demás hospitales; zelando éste con la debida orden el archivo, y los papeles dél, mirando mucho por ellos*». A. M. S. Sec. XII Archivo del Conde de Mejorada, Tomo I H, fol. 139v-140r.

¹⁵ A. D. P. S., Pergaminos 609, Libro de Posesiones y Remembranzas del Hospital de San Benito.

¹⁶ Sobre las repercusiones artísticas de la reducción de hospitales puede verse RECIO MIR, Álvaro. “La reducción de hospitales sevillanos en 1587: repercusiones artísticas y burocracia constructiva”, en *Laboratorio de Arte*, 13, 2000, págs. 39-57.

ventas, arriendos y otras prácticas que perseguían conseguir fondos suficientes para el funcionamiento de los dos centros anteriormente mencionados.

Para ello, el Cardenal de Sevilla confió en un notario apostólico que había actuado como contador de la reducción, Bartolomé de Herrera, para que comenzara *«el dicho prothocolo y con la breuedad pusible lo haga y perficione con la buena traça y horden que conuenga que para ello le damos comisión en forma, y reseruamos a nos y en nuestro Subdelegado la paga y gratificación que por ello uuiere de auer»*¹⁷. Desgraciadamente, no conocemos exactamente la fecha del mandato, pues quedó en blanco, tan sólo que se ordenó en la década de los años noventa del S. XVI, rubricando el mismo el propio Rodrigo de Castro.

A pesar del encargo, no hay que pensar que fuese el Notario Apostólico el que trabajara en la realización del mismo a tiempo completo, sino que éste quedaba como encargado de idear su estructura interna, composición y forma. De hecho, contamos con información suficiente que permite conocer de primera mano los diferentes participantes en el mismo y el precio que llegaría a tener en totalidad. La finalización de una obra de este calibre supuso varios años, pues debemos de tener en consideración que los protocolos de bienes solían tener una dimensión considerable, empleándose por lo general el papel de marca mayor, una caligrafía cuidada, humanística por lo general, que permitiera una lectura fácil para los oficiales que tuviesen que leerlo para gestionar la corporación.

De este modo, sabemos que la iluminación del protocolo no se terminó de realizar hasta el 26 de enero de 1609 y que la hizo un tal Miguel López Arellano, pagándosele 2.992 reales¹⁸. Contamos afortunadamente con una minuciosa descripción de este trabajo, pues el códice ha sufrido un corte en las páginas de vitela sobre las que se desarrolló la escena que compuso e iluminó este artista. Así, todavía en 1884 se conservaba, procediendo Francisco Collantes de Terán Caamaño a su descripción de manera detallada:

«Este protocolo es muy notable y contiene ricas iluminaciones en vitela, firmadas por Michael López ab-Arellano (sic), inventor.

La primera la forman dos grandes hojas, que contienen en la orla querubines y asuntos religiosos: en lo alto el escudo de armas del Pontífice, coronado por la tiara, que sostienen dos ángeles mancebos, cuyas ropas se representan con brillantez de colorido y correcto dibujo: en la parte inferior se ve al Papa sentado y dos cardenales que le acompañan de pie; un Obispo arrodillado recibe la bula de manos de S.S.

La segunda, parecida a la anterior, ostenta del mismo modo las armas del Cardenal y perspectiva de la enfermería, que está formada por tres salas: en la del

¹⁷ A. D. P. S., Amor de Dios, Ser. Administración de Propiedades, Lib. 10 A, fol. 1r.

¹⁸ A. D. P. S., Hospital del Amor de Dios, Ser. Contabilidad, Leg. 69, fol. 31r.

centro, se halla D. Rodrigo de Castro, asistido de dos eclesiásticos: en las enfermerías se ven los pobres, sus camas y otros dos clérigos auxiliando a los moribundos»¹⁹.

Otro de los protocolos más hermosos que se conservan en el Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla es el de la Hermandad de San José, conocida popularmente como la Casa Cuna de los Niños Expósitos. Este protocolo es uno de los ejemplos más significativos tanto por el contenido del mismo, pues en su interior encontramos la historia fundacional, las constituciones del establecimiento y un completo número de asientos que reflejan el patrimonio del hospicio. En concreto, este protocolo sustituía a otro fechado en 1627, que aunque mantenía su utilidad intacta, se terminó por desechar para crear uno nuevo que compendiará, además del contenido, un nuevo estilo más cuidado y artístico. La duración de los trabajos fue igualmente extensa. De esta forma, el 25 de julio de 1695 los oficiales del establecimiento en su cabildo ordenaron que se apremiara al Contador para su conclusión:

«Acordóse de conformidad que el contador don Joseph Ponze acabe el prothocolo, y quantas de esta cassa, que tiene a su cargo en el tiempo que va corriendo hasta Pasqua de Resurrección, y cumplido dicho plazo, si no las huviere entregado acabadas quede desde luego excluido de la ocupación (sic) de contador y se passe a nombrar otro en su lugar»²⁰.

Todo apunta a que el protocolo pasó a otra persona, destituyéndose al Contador y nombrando uno nuevo, José de la Torre, quien lo terminaría el 28 de noviembre de 1699, si bien en la portada del libro aparece la de 1698²¹. De todas formas, como en el anterior caso no hay que pensar que fuese el Contador el artífice del protocolo, sino que este encargaría a su vez a otros, al menos al que dibujó su portada.

¹⁹ COLLANTES DE TERÁN CAMAÑO, Francisco. *Los establecimientos...*, op. cit, pág. 89.

²⁰ A. D. P. S. Casa Cuna, Ser. Fundación y Gobierno, Lib. 1, fol. 34r.

²¹ «Este día el señor don Cosme Pardo, dio cuenta cómo el contador don Joseph de la Torre hauía formado, y concludido el protocolo de las posesiones, y rentas de esta cassa con toda claridad, y hauía dispuesto con particular cuydado, y distinción todas sus escripturas en legajos a parte rotulados, y assimismo presentaua una memoria de varios números y escripturas de los quales no hauía razón, ni noticia; y la Hermandad huiendo vido esta relación, acordó que el dicho protocolo y escripturas se pongan, y guarden en esta cassa con todo cuydado, y que se entreguen a don Ysidro de Vrossa, mayordomo, la dicha memoria de las números y escripturas de que no hay razón para que haga su cobranza, las diligencias convenientes; y assimismo mandó que al dicho contador se le den por summo trauajo que ha tenido en formar el dicho protocolo 2.800 reales y demás a más otros 500 reales de ayuda de costa por el zelo y cuydado con que se ha aplicado en servicio de esta Cassa». A. D. P. S., Casa Cuna, Ser. Fundación y Gobierno, Lib. 1, fol. 45r-v.



Fig. 1. *Portada del libro protocolo de bienes de la Casa Cuna de Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla. 1699. Fotografía del autor.

Las dos estampas que se representan en el protocolo de 1699 definían en su conjunto el instituto de la corporación; de esta forma, en la primera, enmarcando la página de marca mayor, una moldura de temas vegetales que emplea compositivamente el verde, azul y rojo en distintas intensidades y que servía para envolver el tema principal, en el que aparece un arco en el que se recoge un rojo pabellón y que permite observar a seis niños compartiendo una cuna y tapados con su respectiva sábana (Fig. 1), quedando recogido y simplificado en una escena la principal labor del establecimiento. No existe firmante y tampoco en los comprobantes de la Mayordomía y ni en otra documentación ha podido hallarse el responsable de esta tierna estampa. En la segunda, en cambio, está el patrón titular de la hermandad, San José, representado según la tradición del momento, acompañado de Jesús Niño (Fig. 2). Por otra parte, la iconografía simbólica de la Casa Cuna de la manera y forma que se ha descrito al comienzo, no resultaba una novedad, representándose de manera similar cuando esta corporación pertenecía y estaba bajo la dirección de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús durante el S. XVI, tal y como se pueden observar en sus primitivas constituciones o reglas, en donde se aparecen cinco niños acostados y sobre ellos Cristo Resucitado (Fig. 3).



Fig. 2. *San José y en Lino Jesús*. Detalle del protocolo de bienes de la Casa Cuna de Sevilla. Diputación Provincial de Sevilla, 1699. Fotografía del autor.



Fig. 3. *Detalle del primitivo libro de reglas de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla*. Hermandad de la Quinta Angustia, Sevilla. S. XVI. Fotografía del autor.

Pero sin duda uno de los casos más excelentes por su calidad es el protocolo de posesiones que se conserva entre los fondos documentales del Hospital de la Caridad de Sevilla, es uno de

los códices más duraderos en su uso, pues si en su portada puede leerse que el código se hizo en 1674, se estuvo empleando hasta mediados del S. XX como único libro rector y vertebrador de la hacienda del hospital. Es uno de los más completos en información, aunque adolece de excesiva en ocasiones, pudiendo causar el lector cierta confusión como resultado de la profusión en datos. Los textos y las grafías están cuidadosamente dispuestos, empleándose tintas rojas y negras para destacar aquella información susceptible de ser encontrada rápidamente por parte del oficial de turno.

Empero lo que más interesa para este estudio es la fuerza compositiva de su portada que fue atribuida, hace ya años, a Juan de Valdés Leal, y aunque aún no hay constancia documental de su actividad artística para los trabajos de composición del protocolo del hospital hispalense, todo apunta a que fuera obra suya²². En este aspecto, las obras del artista habrían sido más extensas de lo que un primer momento podría pensarse para esta Hermandad de la Santa Caridad, tal y como otras que dirigió para otra corporación hispalense, la Hermandad del Santo Entierro, en cuyo seno desarrolló un amplio trabajo compositivo, llegando a diseñar su cortejo alegórico compuesto de niños vestidos de ángeles, así como el primitivo paso del Triunfo de la Santa Cruz sobre la Muerte²³.



Fig. 4. Portada del protocolo general de la hacienda de la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla. Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla. Atribuida a Juan de Valdés de Leal, 1674. Fotografía del autor.

²² VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique et al. *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1980, págs. 105-106.

²³ MESTRE NAVAS, Pablo Alberto. *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla: del Colegio de San Laureano a San Gregorio de los Ingleses*. Sevilla, Real Hermandad del Santo Entierro y María Santísima de Villaviciosa, 2010, pág. 103.

En la portada del protocolo general de la Hermandad de la Santa Caridad se observa el escudo de la corporación, consistente en un corazón flamígero o llameante que es coronado por la Santa Cruz, en forma arbórea y de color verde, desplegándose dos alas en cuyas plumas se sostienen varios ángeles y querubines en su parte superior (Fig. 4). Las dos alas permiten que un espacio, también de forma de corazón, se pueda escribir el título extendido de lo que contiene el códice.

Por otra parte, otros protocolos como los de los hospitales de los Inocentes o el de San Lázaro, este último considerado el establecimiento más primitivo de la capital hispalense optaron, como el de la casa Cuna, por representar a sus titulares.

El de San Lázaro es, sin duda, el más modesto de todos ellos y como consecuencia de haberse extraviado a lo largo de los siglos parte de su documentación, no resulta sencillo conocer de primera mano los pormenores de su confección. Lo primero que llama la atención es la confusión que existió a lo largo de la historia sobre la representación plástica de San Lázaro, llegando a desconocerse en multitud de ocasiones cual de los Lázaros sería el que había inspirado a los fundadores de los diferentes lazaretos europeos a erigirlos y ponerlos bajo su patronazgo y protección, ya que durante la Edad Media se conocieron a los hospitales en general como lazaretos.

Sin duda, en el caso hispalense, esta confusión estuvo también presente. De este modo, existe cierto desconcierto entre Lázaro de Betania, que llegó a ser obispo de Marsella y que cuenta con una amplia tradición dentro de las iglesias cristianas, y Lázaro el mendigo que protagonizó una de las parábolas de Jesucristo recogidas en los Evangelios (Lc. 19: 19-36). Aunque todavía existe cierta contrariedad en pensar cuál de los dos Lázaros fueron los santos patronos de estos primitivos lazaretos, basta comprobar en la portada del protocolo de este hospicio para saber que se trataba del segundo de ellos (Fig. 5).

En la misma, se le representa con cierta similitud a la iconografía de San Roque, patrón de la peste. No obstante, aparece, como marca la tradición cristiana, con perros lamiéndole sus llagas, tal y como aparecía reflejado en el Evangelio de San Lucas. De todas las estampas pintadas en los protocolos que se nos han conservado es la única que aparece firmada con las iniciales FDQ^A, indicándose el año de su realización, concretamente en 1647 y figurando en la parte superior la invocación «S. Lazare, ora pro nobis»²⁴. Por su parte, en la portada del protocolo aparece figurando como autor del mismo, el hermano asesor y clauero Juan de Capilla, haciéndose constar el año de realización de 1648.

²⁴ A. D. P. S., San Lázaro, Ser. Administración de Propiedades, Leg. 8, s.f.



Fig. 5. *San Lázaro*. Portada del protocolo de bienes del Hospital de San Lázaro de Sevilla. Diputación provincial de Sevilla. 1647. Fotografía del autor.

Más moderno resulta el protocolo del Hospital de los Inocentes, del que ya se han dedicado atrás algunas palabras. Este código, que sustituía a dos anteriores, uno de 1595 y otro de 1688, de similar contenido y que copiaban innumerables privilegios y gracias concedidas por los reyes desde los tiempos de Enrique IV tenían una funcionalidad semejante a los otros²⁵.

Con todo, en el último tercio del S. XVIII se decidió realizar uno nuevo, concretamente en 1774. Se trata sin duda de uno los códigos más hermosos que existen en el Archivo de la Diputación de Sevilla, de rica encuadernación decorada en oro con temas vegetales, contiene una portada en la que se representan a los dos santos patronos, San Cosme y San Damián, quedando en el centro la imagen venerada de Nuestra Señora de los Desamparados (Fig. 6), que presidía el altar mayor del templo de este establecimiento situado en la collación de San Marcos. Tanto uno como otros aparecen ataviados y revestidos con la toga de médicos, acompañados de instrumental quirúrgico y libros de medicina, pues ambos la ejercieron. La representación, como en el caso del de la Casa Cuna, aparece figurada con un gran arco y dos ménsulas que sirven de apoyo para los atributos propios de su patronazgo. Al fondo una vista general de la ciudad de Sevilla, mientras que en el centro Nuestra Señora aparece acompañada de ángeles, dos de ellos llevan hacia la parte superior de las cabezas de los santos dos coronas de laurel, símbolo inequívoco de la incorruptibilidad.

²⁵ A. D. P. S., Hospital de San Cosme y San Damián, Ser. Administración de Propiedades, Leg. 3, Lib. 1 y 2.

Este sería el último gran protocolo que se realizaría en los hospitales sevillanos. De este modo, llegados el S.XIX algunos de los que se hicieron en los siglos precedentes continuaron en funcionamiento, escribiéndose multitud de notas marginales que permiten sostener que su uso fue, por tanto, más prolongado de lo que pudiera pensarse en un principio. Por otra parte, los cambios experimentados en muchas de las propiedades de los establecimientos procuraron que algunos de ellos siguiesen mandando realizar nuevos protocolos, si bien nunca adquirirían esta dimensión artística, tampoco plasmaron o recogieron sus constituciones o sus privilegios, sino que simplemente se limitaron a volver a su funcionalidad primigenia, el control y la gestión del patrimonio del hospital.



Fig. 6. *Nuestra Señora de los Desamparados, San Cosme y San Damián*. Portada del protocolo de bienes del Hospital Real de los Inocentes de Sevilla. Diputación provincial de Sevilla. 1774. Fotografía del autor.

OBRAS INÉDITAS DE DAMIÁN DE CASTRO EN CÓRDOBA

María del Amor Rodríguez Miranda, Universidad de Córdoba

Introducción

La actual parroquia de La Trinidad y Todos los Santos de Córdoba se ubica en un antiguo convento de época fernandina, que fue muy modificado en el siglo XVIII. En su interior, además de su propio patrimonio, se conservan los ajuares litúrgicos de otros dos templos anteriores muy cercanos, la parroquia del Omnium Sanctorum y la de San Juan de los Caballeros.

La iglesia de San Juan de los Caballeros era la parroquia de la collación de San Juan y fue una fundación de Fernando III. Se construyó sobre una antigua mezquita de la que aún podemos contemplar su alminar musulmán. El edificio que ha llegado hasta nuestros días es, en cambio, fruto de una gran reforma efectuada en varias fases a lo largo de los siglos XVII al XIX. Finalmente y debido a su deterioro estructural, es cedido a la Congregación de religiosas de las Esclavas del Divino Corazón de Jesús y quedó anexionado a su colegio.

De la parroquia del Omnium Sanctorum nada queda. Se conoce y está documentada que fue otra iglesia de época fernandina, que se hallaba en la plazuela de San Felipe, muy cercana al convento de La Trinidad, y que fue levantada también, como la anterior, sobre una mezquita. En la actualidad, sus retablos se hallan repartidos en varios templos, así como su ajuar. Era una comunidad con muy poca feligresía. Tras la desamortización y debido a sus malas condiciones de conservación, el prelado Agustín de Ayestarán en el año 1799, decidió unir las dos parroquias en una sola y trasladarlas al convento, que era un edificio mejor conservado y de mayor presencia¹.

Este es el principal motivo por el que el ajuar de la Trinidad es variado. En esta comunicación vamos a presentar varias obras procedentes de ambas parroquias desaparecidas, elaboradas por el platero cordobés Damián de Castro, inéditas hasta el momento y que además se han podido documentar.

Damián de Castro está considerado como el platero cordobés más importante de la historia de la platería cordobesa de la segunda mitad del siglo XVIII. Fiel exponente de una época y de un estilo, el rococó, que supo trabajar como ninguno, creando tipologías y formas decorativas

¹ DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa y RAYA RAYA, María Ángeles. “Ermitas, oratorios y otros refugios sagrados”. En *Córdoba Capital*, Córdoba, 1994, pp. 282; Villar Movellán, A. (Dir.). *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1995, págs. 99 y ss.; y http://www.bibliotecadecordoba.com/index.php/Paseo_11._Barrio_de_San_Juan_y_Omnium_Sanctorum#La_antigua_parroquia_de_Omnium_Sanctorum.

que fueron repetidas hasta la saciedad. Hijo y nieto de plateros, se casó con María Rafaela García Aguilar, hija del también platero, Bernabé García de los Reyes, uno de los artífices más destacados de la primera centuria de dicho siglo. Sus obras se hallan repartidas por toda la geografía cordobesa, andaluza y española, habiendo llegando a lugares tan remotos como Galicia, Canarias o, incluso, allende los mares. Son numerosos los artículos donde diferentes historiadores ponen de manifiesto y sacan a la luz constantemente piezas inéditas suyas, así tenemos constancia de obras en Jaén, Granada, Sevilla, Écija, Almería, Badajoz, Cáceres, Guadalajara, Canarias, Cuenca, o incluso Caracas (Venezuela)² entre otros. Citarlos todos sería una comunicación en sí, ya que habría que mencionar además de todos esos artículos, aquellos capítulos de libros donde se cita a Damián de Castro, que son diferentes y abundantes, en ellos se dedica un apartado a la platería de importación y suelen aparecer piezas cordobesas, entre ellas las de este platero.

La producción artística de Castro se vio acrecentada gracias al apoyo de clérigos importantes que no dudaron en hacerle encargos importantes para sus diócesis, como su hermano Diego de Castro, que estuvo muy relacionado con las altas esferas cortesanas de la Real Junta de Comercio y Moneda y que fue Canónigo de la Catedral de Málaga; o el Cardenal Delgado y Venegas, que le encargará obras para las Palmas, Sigüenza o Sevilla³. En su vida profesional ocupó diversos cargos dentro del gremio de plateros, como rector de la Cofradía de San Eloy en el año 1759 y Hermano Mayor de dicha congregación desde 1779 a 1780. Una de las obligaciones más importantes que tuvo que afrontar fue la de dirigirse a Madrid a defender al gremio de plateros durante un pleito mantenido con el gremio malagueño durante los años 1778 al 1780, mientras el obrador que tenía en Córdoba era dirigido por su hijo Juan de Castro, también platero. Se piensa

² CAPEL MARGARITO, Manuel. “Punzones cordobeses en la orfebrería religiosa de Jaén”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 105, Córdoba, 1983, pág. 262; CAPEL MARGARITO, Manuel. “Punzones cordobeses en la orfebrería religiosa de Jaén II”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 108, Córdoba, 1985, pág. 172; CAPEL MARGARITO, Manuel. “Punzones cordobeses en la orfebrería religiosa de Granada”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 104, Córdoba, 1983, pág. 122; GARCÍA LEÓN, Gerardo. “En torno a la producción de Damián de Castro en Écija (Sevilla)”, en *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, 2006, págs. 217-236; NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar y TORRES FERNÁNDEZ, María del Rosario. “Platería cordobesa en la Catedral de Almería”, en *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, 2004, págs. 513-526; CORTÉS MORILLO, Josefa. “Un cáliz de Damián de Castro en Berlanga (Badajoz)”, en *Norba-Arte*, nº XVIII-XIX, 1998-1999, pág. 353-357; GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier. “Notas sobre plata cordobesa: obras marcadas por Damián de Castro en Cáceres”, en *Norba*, Cáceres, 1982, págs. 15-27; ESTEBAN LÓPEZ, Natividad. “Platería cordobesa del siglo XVIII en tierras de Sigüenza y Atienza”. En *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 136, Córdoba, 1999, págs. 125-150; HERNÁNDEZ PERERA, José. “La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canarias”; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amalia. “Cuatro piezas de plata cordobesa en la provincia de Cuenca”. En *Estudios de Platería San Eloy*, Murcia, 2005, págs. 249-258; MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. “Obras inéditas del platero cordobés Don Damián de Castro en la comarca de la Serena (Badajoz)”, en *Norba-Arte*, 1996, págs. 417-425; NADAL INIESTA, Javier. “Platería cordobesa en la parroquia de Santa María la Mayor de Huéscar (Granada)”, en *Estudios de Platería San Eloy*, Murcia, 2006, págs. 495-511; ORTÍZ JUÁREZ, Dionisio. “Una destacada obra de platería cordobesa en la catedral de Caracas”. En *Boletín histórico Fundación John Boulton*, nº 36, Caracas, 1974, págs. 396-404.

³ RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor. *La platería en el antiguo marquesado de Priego: Montilla*. 2011, pág. 52.

que pudo visitar la Real Escuela de Platería de Antonio Martínez Barrio en Madrid, que acababa de ser constituida⁴.

Lo que más llama la atención siempre sobre este personaje, es que durante años fue un hombre de poder económico, social e incluso político, y, sin embargo, murió en la indigencia debido a la mala gestión que siempre llevó de sus negocios. Fue su hermano el que tuvo que pagar su entierro⁵.

Las piezas de Damián de Castro

Acetre (fig. 1)



Fig. 1. *Acetre*. Parroquia de La Trinidad y Todos los Santos, Córdoba. Damián de Castro, entre 1768-1772. Fotografía del autor.

Este acetre está elaborado en plata en su color. Conserva los punzones de CAS/tRO, flor de lis/ARANDA y león rampante a la derecha dentro de un círculo. El punzón de Aranda es el

⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael. *El arte de la platería en Málaga (1550-1800)*, Málaga, 1997, págs. 109-119; y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael. “Relaciones artística y económicas entre el Cabildo Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro (1778-1781)”, en *Boletín de Arte*, nº 10, Málaga, 1989, págs. 158-159.

⁵ RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor. *La platería en el antiguo...*, op. cit., pág. 52.

utilizado por Bartolomé Gálvez Aranda entre 1768 al 1772⁶. El punzón CAS/tRO pertenece al platero Damián de Castro⁷.

Consta de un pie que se alza sobre pestaña alta y lisa. El basamento sirve de apoyo a un cuerpo de líneas molduradas y sinuosas. La decoración consiste en estrías helicoidales que recorren toda la pieza y unas cartelas rodeadas de motivos vegetales, situada en la zona del borde de donde parte un asa moldurada. El hisopo es torneado y se ornamenta con elementos vegetales y florales incisos unos y repujados otros.

La fecha de su realización es el año 1767 y su autor, el platero cordobés, Damián de Castro, según consta en el recibo y en el asiento correspondiente del libro de cuentas de la Parroquia del Omnium Sanctorum de dicho año. En estos legajos se dice que la pieza costó dos mil reales de vellón y que contó con un peso de setenta y siete onzas y ocho adarmes, según se deduce de un inventario realizado en el año 1814, fecha en que la parroquia está ya unida a la de San Juan y Todos los Santos⁸.

El profesor Moreno Cuadro cita que hay un acetre de la parroquia de Santa Marina de Aguas Santas de Fernán Núñez, que también es de Damián de Castro y que se parece mucho a éste, salvo la parte de donde sale el asa, que en Fernán Núñez es un querubín y aquí una rocalla. Es algo posterior, ya que lo fecha hacia 1777. No se aprecia ninguna diferencia más salvo en el trabajo de las estrías, que en el caso fernannuñense son más espaciadas y más profundas en cuanto a su ejecución⁹.

Una de las características más peculiares de esta obra es, sin lugar a dudas, esta decoración a base de estrías helicoidales. Su uso por parte del platero va a ser uno de sus principales elementos, que lo identificarán entre muchos y que será copiado posteriormente por otros artistas. Cita el profesor Moreno Cuadro que el cáliz de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Santaella fue elaborado por Damián de Castro en 1761 y que alterna en su astil los medallones con las cintas helicoidales, llegando hasta la rosa, sería pues esta la primera vez que empieza el platero a utilizar ese motivo¹⁰. Pero será en el acetre de la parroquia de La Trinidad donde recorra la pieza en su totalidad y se convierta en el elemento ornamental que domine la obra. Gracias a la aparición de los documentos de pago, podemos asegurar este dato y que este acetre se tome como punto de partida de esta decoración tan particular e identificativa en este artista.

⁶ ORTÍZ JUÁREZ, Dionisio. *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, Córdoba, 1980, págs. 187 y ss.

⁷ *Idem*, págs. 98-100.

⁸ Archivo del Obispado de Córdoba, A. O. C., Libro de cuentas de la parroquia del Omnium Sanctorum. Año 1767. Inventario de la parroquia del Omnium Sanctorum. Año de 1814.

⁹ MORENO CUADRO, Fernando. *Platería cordobesa*, Córdoba, 2006, pág. 163.

¹⁰ *Idem*, pág. 161 y ORTÍZ JUÁREZ, Dionisio. *Catálogo de Exposición de orfebrería cordobesa*. Córdoba, 1973, pág. 77, nº 157.

Este tipo de estrías va a ir evolucionando y modificándose según el tipo de obra a lo largo del tiempo. Además será exportado a otras tipologías, como cálices, copones o vinajeras, por ejemplo. En este acetre, las estrías aparecen muy juntas, que recorren la pieza en su totalidad, salvo la pestaña del pie y el borde superior.

Copón (Fig. 2)



Fig. 2. *Copón*. Parroquia de La Trinidad y Todos los Santos, Córdoba. Damián de Castro, 1786. Fotografía del autor.

El copón realizado por este mismo platero para esta misma parroquia de La Trinidad y Todos los Santos, se halla recorrido también por estrías helicoidales. Está fechado en 1786 y presenta algunas diferencias, consisten principalmente en que en este caso las estrías aparecen pareadas, discurren por toda la obra como en el caso del acetre, pero ahora también adornan la pestaña y el basamento.

Está elaborado en plata sobredorada. Tiene pie elevado sobre pestaña inclinada, con planta moldurada y sobresaliente del borde de la base. El astil lleva nudo bulboso. La copa es en forma de cuenco profundo, con tapa escalonada. Se remata con cruz de brazos moldurados y floreos, del crucero parten hojas formando una pequeña flor. Tiene los punzones de CAS/TRO, CAS... y león a la derecha dentro de un círculo. Estas marcas son las utilizadas por Damián de Castro entre 1772 y el final de su vida. La principal característica es que el platero usa ambas

marcas, como autor y como contraste, lo que algunos autores han opinado que se podría deber a un privilegio real, porque no es raro encontrarnos con algún casi de este tipo en otros lugares¹¹.

Copones parecidos a éste hay varios del mismo autor, como uno de una colección particular madrileña recogido por Cruz Valdovinos¹². En Fernán Núñez hay otro muy parecido, mantiene una estructura casi idéntica y en cuanto a las estrías, la única diferencia es que no son pareadas. Está fechado entre 1772 y 1782, algo antes que el cordobés, que fue realizado en el año 1786¹³. Esto indica que el platero ha ido evolucionando poco a poco, partiendo de las estrías incisas y muy marcadas del acetre anterior, que no decoraban ni la pestaña ni del basamento, para incorporar aquí en Fernán Núñez esas estrías en esa pestaña, además de hacerlas algo menos profundas¹⁴. Y va algo más allá en el copón cordobés, donde vemos estrías pareadas.

Otro aspecto a estudiar en este tipo de obras con estrías helicoidales fue esbozado por Cruz Valdovinos y está estrechamente ligado al precio de estas obras. Apuntaba este historiador, hablando de esta decoración en los cálices, que estas obras: *“respondían a un modelo puramente rococó que dotaba a la pieza de gran dinamismo al recorrer la ondulación toda la obra, fruto de la aplicación del orden salomónico completo”*. Pero aventuraba tan sólo esta hipótesis, ya que hasta que él escribió estos párrafos, se había venido pensando que el estilo helicoidal de Damián de Castro no era sino fruto del deseo de abaratamiento de las piezas, que frente al cáliz totalmente adornado de alto coste, el platero presentaba este otro, de precio menor. Ahora tenemos dos contratos, el del acetre y el del copón, que vienen a demostrar que el coste de estas obras era igualmente excesivo si lo comparamos con otros encargos del platero¹⁵. Esto significa que la hipótesis que Cruz Valdovinos presentó en su momento podría ser cierta gracias a la aportación de estos nuevos documentos ahora estudiados.

La diferencia en cuanto a precios de las piezas está tan sólo en la cantidad de plata utilizada. En estos contratos se especifican tanto el costo de la plata por onza como el precio fijado

¹¹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés Damián de Castro”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1982, pág. 334.

¹² *Ibidem*, pág. 349, nº 2.

¹³ A. O. C., Libro de cuentas de la Parroquia del Omnium Sanctorum, año de 1786.

¹⁴ Foto de la pieza de Fernán Núñez y ficha de la misma, propiedad de la autora.

¹⁵ GARCÍA LEÓN, Gerardo. “En torno a la producción de Damián de Castro en Ecija...”, op. cit., pág. 224. Aquí se cita que unas piezas elaboradas en oro y decoradas con diamantes y esmeraldas habían costado dos mil cuatrocientos reales, sólo un poco más que las piezas cordobesas, cuyo coste alcanzó los dos mil reales en el caso del acetre y los mil cuatrocientos cuarenta el copón, que es menor en tamaño por lo que la cantidad de plata también es menor. Por otro lado también tenemos los datos del profesor SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael, que en su artículo “Relaciones artísticas y económicas...”, op. cit., pág. 164 y ss. Aquí vienen especificados el precio de la onza, que ascendía a veinte y un reales cada onza. En uno de los inventarios de la parroquia de La Trinidad se pesó el acetre con setenta y siete onzas y ocho adarmes, si el acetre costó dos mil reales de vellón, la onza salió alrededor de veinticinco reales cada uno, algo incluso superior al precio citado por Sánchez-Lafuente que apuntó a veintiuno reales más diez de la hechura, que darían unos treinta y uno reales en total.

por este platero para la ejecución de la obra, que viene muy bien definido en el copón. La obra cordobesa pesó treinta y una onzas con seis adarmes, y su costo era de seiscientos noventa reales de vellón, lo que equivaldría aproximadamente a unos veintitrés reales por onza. Mientras que el costo de su hechura viene a ser de trescientos reales, lo que se corresponde con unos diez reales cada onza. El profesor Sánchez-Lafuente Gemar cita en un artículo datos de este tipo, según él en una carta enviada por Juan de Castro, hijo de Damián de Castro, la plata la hechura de unas piezas para la catedral malagueña iban a costar unos veintiún reales la onza y la hechura era de diez reales por onza, diciendo además que este precio era el normal entre plateros de cierta categoría y en obras donde hubiera una cierta dificultad añadida, por lo que la ejecución de piezas con estrías helicoidales estaría considerada de la misma dificultad que otras¹⁶.

Candelabros y cruz parroquial



Fig. 3. *Candelabro*. Parroquia de La Trinidad y Todos los Santos. Atribuido a Damián de Castro, finales del S. XVIII. Fotografía del autor.

El conjunto de cruz parroquial y candeleros (fig. 3) que a continuación se presentan no tienen punzones y están elaborados en plata en su color para la parroquia de San Juan de los Caballeros en el año 1768 por Damián de Castro. Son unas piezas encargadas por el hermano mayor de la Cofradía del Santísimo Sacramento, D. Eulogio de Arévalo, sita en dicha parroquia y costaron mil seiscientos cuarenta y cinco reales de vellón y diecisiete maravedíes¹⁷. Ello fue posible gracias a la donación mediante testamento de Don Juan de Dios Castillo, que estipuló en

¹⁶ SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael. "Relaciones artísticas y económicas...", op. cit., pág. 164.

¹⁷ A. O. C., Libro de cuentas de la parroquia de San Juan de los Caballeros. Año de 1768.

el mismo que se dispusieran sus bienes para entregar cierta cantidad a la hermandad. De ese dinero, el hermano mayor dispuso de lo necesario para el coste de los candelabros.

Se levantan sobre un pie apoyado en patas de garra de animal y de estructura triangular. Estas esquinas con ces molduradas y enroscadas. Las caras del triángulo se decoran con rocallas y elementos vegetales y florales profusos y repujados que rodean una cartela central. El astil lleva un nudo en forma de pera invertida alargada. El plato es moldurado y se adorna con hojas de palma.

La cruz (fig. 4) se eleva sobre el mismo basamento triangular y astil bulboso. Consta de brazos moldurados y rematados en motivos vegetales calados. La decoración de la pieza está basada en rocallas, unas abiertas y otras semicerradas, bordeadas de molduras sencillas. En el crucero aparece un medallón central sin relieve y de él parten grupos de rayos de diferente tamaño. El cristo es sobrepuesto y de factura sencilla.



Fig. 4. *Cruz de altar*. Parroquia de La Trinidad y Todos los Santos, Córdoba. Atribuida a Damián de Castro, finales del S. XVIII. Fotografía del autor.

Las piezas de la Trinidad no tienen punzones y la autoría de Damián de Castro es una atribución, realizada en base a los documentos encontrados y al extraordinario parecido entre esta obras y otras de la misma tipología realizadas por este mismo platero, como los realizados para

la parroquia de San Nicolás de la Villa¹⁸, teniendo como la mayor diferencia entre ambos de la altura de la cruz, siendo la de San Nicolás mucho más alta.

Existen documentos del pago a Damián de Castro de unos candeleros con su cruz. En la Catedral de Sevilla hay otros realizados por Damián de Castro entre 1745 y 1756, marcados por Francisco Sánchez Taramas, también muy parecidos a estos en cuanto a estructura y decoración¹⁹.

Documentos

Cuentas de la Parroquia del Omnium Sanctorum. Año 1767

Recibo

Como artífice de platería y de las fábricas de este obispado serví a Don Joaquín Muñoz obrero de la parroquia de Omnium Sanctorum de esta ciudad dos mil reales que ha importado la hechura y plata de un acetre que ha hecho para el uso de dicha iglesia y para que sirva del abono del susodicho doy el presente en Córdoba a 10 de mayo de 1767.

Son 2.000 reales vellón

Damián de Castro

Asiento

Del acetre hisopo de plata con peso todo de setenta y una onzas y tres adarmes que con la correspondiente licencia se hizo nuevo, se pagaron a Don Damián de Castro artífice de platería se adjunta recibo que acompaña, los tres anteriores de la libra, que se cita en la anterior partida, y os dichos tres de esta compone todo dos mil seis reales.

Cuentas de la Parroquia del Omnium Sanctorum. Año 1786

Recibo

El copón de plata sobredorada que se ha hecho para la iglesia parroquial del Omnium Sanctorum, tiene de peso treinta y una onzas y seis adames que vale la plata

690

Tubo de costo el dorado de molido de todo el, por de dentro y fuera

490

Por su hechura

300

Todo su costo

1440

¹⁸ MORENO CUADRO, Fernando y NIETO CUMPLIDO, Manuel. *Eucarística cordubensis*. Córdoba, 1993, nº 36, pág. 41.

¹⁹ SANZ SERRANO, María Jesús. “Orfebrería cordobesa en la Catedral de Sevilla”, en *I Ciclo de conferencias de historia de Andalucía*, tomo IV, pág. 281.

Recibí en cuenta el copón, viejo de plata de dicha parroquia con peso de veinte y una onzas y latón de plata que a 20 reales la onza 437'17

Por razón del dorado que tiene por de dentro 40

Importa todo 447'17

Cuya cantidad se rebaja del principal costo y queda a mi favor novecientos sesenta y dos reales y dieciséis maravedís y para que así conste doy este en Córdoba y agosto 30 de 1786.

Damián de Castro

Recibí del Sr. D. Diego Ruiz Gallegos obrero de dicha iglesia los novecientos sesenta y dos reales, que expresa esta cuenta en dicho día, mes y año.

Son 962'17

Damián de Castro

Hizo con orden del Sr. Visitador

Cuentas de la Parroquia del Omnium Santorum. Año 1788

Asiento nº 25

Declara dicho obrero que advirtió de la correspondiente cita de este juzgado por Don Damián de Castro artífice de platero de fábrica de esta ciudad y su obispado se hizo un copón de plata sobredorado para el uso de dicha iglesia habiéndose desecho el viejo para ayuda de él, y tubo de costar con su dorado de demolido y su hechura novecientos sesenta y dos reales diez y siete maravedís de vellón, que con doce de la composición de la cruz de plata procesional pagados así mismo del Don Damián hace todo novecientos setenta y quatro reales diez y siete maravedís consta de dos recibos que acompañan de dicho D. Damián de Castro.

Cuentas. Año 1814

Visita de la iglesia parroquial de San Juan y Omnium Santorum. Inventario de sus alhajas, ornamentos y muebles.

Plata

Un cáliz cincelado el pie con su patena con peso de 3 marcos y doce adarmes

Otro liso con peso de 3 marcos, 2 onzas y 7 adarmes

Otro mayor que los referidos que lo donó D. Andrés de Azemia con peso de 2 marcos, 5 onzas y 12 adarmes

Unas crismeras de plata con su cañón y peso de 2 marcos y 5 onzas

Una copita de plata dorada para llevar a su Magestad en el pecho que pesa una onza y 12 adarmes

Un copón grande todo dorado con peso de 31 onzas y 6 adarmes

Un acetre con su hisopo de plata con peso de 77 onzas y 8 adarmes

Una concha de plata para los bautizos que pesa 12 onzas y 2 adarmes

Unas vinajeras y salvilla de plata con peso 31 onzas y 2 adarmes

Un incensario con su naveta y cucharita con peso sin excepción de esta de 5 marcos, 6 onzas y 6 adarmes

Un portapaz de plata que donó don Miguel Solano con peso de 2 marcos, 5 onzas y 4 adarmes

Una caja hostiario de concha guarnecida de plata que pesa como onza y media

Una cruz parroquial con su crucifijo y doradas las molduras que pesa con su armazón de madera y tornillos 24 marcos y 10 onzas

Una lámpara de plata grande en el Altar Mayor que pesa 14 marcos, 4 onzas y 1 real de plata

Una cruz de ébano con esmaltes de plata y una inscripción que explica la reliquia que está en su peana y la dio el beneficiado Francisco Gutiérrez Carbajal

Una llave de plata para el sagrario que la donó Don Lorenzo de Cárdenas y Mondragón

Otra para el depósito del Jueves Santo que la dio Don Andrés de Carvajal que esta y la anterior pesan 2 onzas

Un vaso cincelado con su copa pie y tapa con su cruz para el santo óleo y dentro de él otro vasito pequeño también con su tapa que todo pesa 19 onzas y 8 adarmes

Una caja para custodiar la forma grande que pesa 4 onzas

Un portaviático completo cincelado que pesa 32 onzas

Una custodia de plata sobredorada guarnecida con varias piedras y entre ellas 7 esmeraldas y todo pesa 78 onzas

Un copón de plata sobredorada la copa con peso de 53 onzas

Otro más clásico liso con peso de 28 onzas

Un viril de plata en que se pone la forma grande con peso de 2 onzas y 9 adarmes

Un cáliz grande dorado con su patena y cucharita también dorada y tiene aquel algunos golpes de cincel que pesa todo 39 onzas

Otro de plata con su patena y cucharita también cincelado y pesa 21 onzas y 8 adarmes

Otro también cincelado el cañón con su patena y cucharita pesa 19 onzas y 14 adarmes

Otro liso con su patena cucharita y cadenas pesa 19 onzas y 4 adarmes

Otro también liso con su patena cucharita y cadena que pesa 2 onzas y 8 adarmes

Una cruz para el Altar Mayor con un santísimo Cristo sobredorado que pesa 13 marcos y 8 adarmes

Seis blandones de plata triangulares compañeros de la cruz que pesa cada uno 10 marcos y 2 onzas

Un incensario con sus cadenas de plata que pesa 37 onzas y 8 adarmes

Una lámpara en el Altar Mayor del Señor San José que la donó Don Gregorio Pérez Pavia que pesa 6 marcos y 6 onzas

Un estandarte que tiene en la mano el Sr. San Juan

Una diadema que tiene el mismo santo

Una custodia de bronce sobredorado con un Señor Resucitado y cuatro querubines en el pie

Un copón liso como de cuarta que pesa 9 onzas

Una cadena de plata sobredorada que dono a esta fábrica para la llave del sagrario Don Gregorio Pérez Pavia

Una llave de plata para el Sagrario con su cordón de seda, un hilillo de oro y la donó Don Luis de Morales

Una corona de plata que tiene Nuestra Señora de las Tribulaciones

Unas potencias, cetro y media luna que dicha señora y el Niño

Un viso de plata para el altar mayor y dos ciriales cincelados

Sigue ropa de culto, metal, madera y otros muebles

Antonio de Vargas Machuca

Notario Mayor contador

Cuentas de la Parroquia de San Juan de los Caballeros. Año 1768

Concedemos nuestra licencia para que los mil setecientos cuarenta y cinco reales de vellón, puedan emplearse para la ayuda del pago de la cruz y candeleros de plata que se han fabricado para servicio de la iglesia y en virtud de este decreto y libranza se abonaran del administrador de la obra pía en las cuentas de su cargo: lo decreto y rubrico el obispo mi Sr. Don Juan Olivar Arenillas presbítero rector de la parroquia de san Juan puesto a los pies de V. Ilustrísima con el debido respeto, le hace presente así en esta dicha parroquial una memoria a cargo de la Cofradía del Santísimo Sacramento que se sirve en ella, de Don Juan de Dios Castillo Caracuel, quien previene que después de las obligaciones que mande cumplir, el sobrante de sus rentas se haga dos partes iguales la una para la cofradía y la otra a la fábrica para ornatos de su iglesia, y en las últimas cuentas que dio a su cargo Don Eulogio de Arévalo Hermano Mayor de dicha cofradía del Santísimo que fueron navidad pasada de setenta y siete resultaron a favor de la fábrica mil seiscientos cuarenta y cinco reales de vellón, que ha referido en su poder a fin de que como V. consta se han hecho unos candelabros y cruz de plata para que pase su bendición y implore la Caridad, y no habiendo Junta de los Fieles Parroquiales como ya tiene dicho a V. más que treinta y cuatro mil trescientos cincuenta y cuatro reales y veinticinco maravedíes permita se apliquen a dicha cantidad dándose la licencia correspondiente le pasen en cuentas venideras a dicho hermano mayor con recado que lo acredite.

Juan Olivar Arenillas

Recibí del Sr. D. Eulogio de Arévalo la cantidad de mil seiscientos cuarenta y cinco reales y diecisiete maravedíes, que expresa este decreto. Córdoba, julio 16 de 1768.

Damián de Castro

Cuentas de la Parroquia de San Juan de los Caballeros. Año 1768

Asiento nº 18

Dice el nominado D. Eulogio de Arévalo que en fuerza y ofrecimiento de Decreto del Altísimo Sr. D. Martín de Barcia obispo que fue de esta ciudad y obispado satisfizo a D. Damián de Castro artífice de platería según su recibo que acompaña con firma de 16 de julio de mil setecientos sesenta y ocho, un mil seiscientos cuarenta y cinco reales, diecisiete maravedíes, para los candeleros de plata que se hicieron para dicha parroquial y así se abonan.

Cuentas de la Parroquia de San Juan de los Caballeros. Año 1785

Recibo

Recibí del Sr. Don Dionisio Muñoz obrero de la iglesia de San Juan de los Caballeros dos mil reales de vellón en cuenta de lo que esta deviendo del costo que tuvieron los candelabros y cruz de plata que se hizo para la dicha Iglesia parroquial y esta es la misma cantidad que librarón de los espolios de los Ilustrísimos Señores obispos D. Martín de Barcia y D. Francisco Darrio, para este fin y percibió dicho D. Dionisio como obrero para entregármela. Córdoba, a abril 10 de 1780.

Juan de Castro

Asiento nº 22

Consta por recibo que acompaña de Don Juan de Castro artífice de platería de esta ciudad con fecha de 10 de abril de dicho año de mil setecientos y ochenta haberle entregado el Don Dionisio dos mil reales de vellón por cuenta de lo que se debía del costo que tuvieron los candeleros y cruz de plata que se hicieron para esta dicha iglesia y cuya cantidad fue la misma que se le libró a dicho señor por los señores jueces subcolectores de espolios y vacantes, y de que se le hizo cargo en la partida número treinta y dos el de estas cuentas y así se le abonan.

2000

LA CONSTRUCCIÓN DEL RITO DE SAN CECILIO EN LA CATEDRAL DE GRANADA

Gonzalo Roldán Herencia, Universidad de Málaga

Introducción

La ciudad de Granada vivió a lo largo del siglo XVII la recuperación y exaltación de San Cecilio como primer obispo y santo patrono de la ciudad, gracias al descubrimiento de las reliquias que dieron origen a la fundación de la Abadía del Sacromonte. El arzobispo Pedro de Castro (1534-1623)¹ fue el gran impulsor de este proceso, con la fundación en 1607 de dicha abadía para custodiar las reliquias de los santos mártires que habían aparecido en el monte de Valparaíso, cercano a Granada, en 1595.

La historia de San Cecilio se remonta a la tradición medieval de los varones apostólicos, que narra cómo Torcuato, Tesifón, Indalecio, Segundo, Eufasio, Cecilio y Hesiquio habían sido ordenados obispos por San Pedro y San Pablo en Roma, y enviados luego a evangelizar la Bética. Cecilio predicó en Ilíberis, más tarde Envira, a la sazón la antigua Granada². El Códice Emilianense 992 señala a San Cecilio como primer obispo de la diócesis de Granada con motivo de la celebración del Concilio de Elvira (ca. 300-324)³. El descubrimiento de sus reliquias suponía para Granada no sólo una oportunidad de ratificar su origen cristiano, sino que además, según los hallazgos, situaba a San Cecilio como discípulo directo de Santiago. Según Peter Brown, el descubrimiento de unas reliquias ponía de manifiesto para la sociedad “la gracia de Dios, al

¹ Pedro de Castro y Quiñones, también conocido como Pedro Vaca de Castro, nació en Roa (Burgos) en 1534. Era el segundo hijo de Cristóbal Vaca de Castro, quién había sido gobernador del Perú, y de Magdalena de Quiñones, de la casa de los Condes de Luna. Se educó en Valladolid y Salamanca. Ocupó diversos cargos de confianza durante el reinado de Felipe II, entre los que se encuentran la presidencia de las chancillerías de Granada (1578-83) y Valladolid (1583-89). Fue arzobispo de Granada (1590-1610) y Sevilla (1610-1627). Murió en Sevilla, en el ejercicio de su arzobispado, dejando importantes fundaciones tanto en la Catedral de Granada como en la Abadía del Sacromonte. Véase: CASTILLO FERREIRA, Mercedes. *Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (siglos XVII-XIX)*. Granada, Universidad, 2009, Tomo I, págs. 48-54.

² Entre los documentos más antiguos que narran dicha tradición, se encuentran el *Martirologio Lionés*, el *Oracional de Silos* y la *Misa del Sacramentarium de Toledo*. Véase: FÁBREGAS GRAU, Ángel. *Pasionario Hispánico, Colección Monumental Hispaniae Sacra, serie litúrgica*. Madrid-Barcelona, CSIC, 1953, VI, págs. 125-130; GARCÍA VILLADA, Zacarías. *Historia Eclesiástica de España*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929, Tomo I, págs. 147-169.

³ SOTOMAYOR, Manuel y FERNÁNDEZ UBIÑA, José (coords.). *El concilio de Elvira y su tiempo*. Granada, Universidad, 2005.

mismo tiempo que inclinaba a sus ciudadanos y gobernantes al perdón y la amnistía”⁴, algo que en Granada era muy necesario tras las revueltas moriscas en las Alpujarras.

El Arzobispo Pedro de Castro aprovechó la oportunidad; por un lado, podría solucionar el complicado problema de los conversos, y por otro, podría crear un centro de veneración para las reliquias que se convirtiera en lugar de peregrinación, para mayor gloria de Dios y beneficio de la archidiócesis. Además, se trataba de una línea de acción aprobada por el Concilio de Trento, que favorecía la devoción de las reliquias de mártires de la primitiva Iglesia cristiana como reacción católica a la crítica protestante del culto a los santos⁵. La piedad popular se manifestó en numerosas funciones y representaciones de acción de gracias, auspiciadas por las principales instituciones eclesiásticas de la ciudad⁶.

Tras el Sínodo Provincial de 1600, el 30 de abril de ese año se aprueban las reliquias en la Catedral de Granada con gran solemnidad y festejos:

*Leyda la sentencia, repicaron las campanas de la Santa Iglesia, y con ella las de toda la ciudad. Tañeron los menestres, tocó el órgano, y el Alhambra disparó su artillería. Acabado este ruido comenzó la música otro más suave, cantando un Te Deum laudamus con tal destreza y armonía, que no espero oír otro mejor. Los cantorcillos, vestidos de damasco carmesí y blanco, hizieron un coloquio, entretejiendo con la música chançonetas, y con ellas una bien ordenada danza, haziéndoles la música el son.*⁷

Aunque hubo que enviar a la Santa Sede los libros plúmbeos para someterse a su juicio, que finalmente fueron condenados como heréticos en 1682 mediante un breve de Inocencia XI⁸, esta larga espera no impidió que apareciera un movimiento de piedad y devoción experimentado alrededor de la Abadía del Sacromonte, sede custodia de las reliquias de San Cecilio. De este modo, para cuando los libros plúmbeos fueron condenados, Granada ya había asimilado a San Cecilio como su santo más destacado, y la celebración de su festividad estaba plenamente arraigada en la ciudad.

⁴ BROWN, Peter. *The Cult of the Saints. Its rise and function in Latin Christianity*. Chicago, Chicago University, 1981, págs. 92-93.

⁵ DITCHFIELD, Simon. “Reform of liturgy and the reinvention of *Historia sacra*”, *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy*, págs. 17-67.

⁶ Justino Antolínez de Burgos, provisor de Pedro de Castro y primer abad del Sacromonte, describió muchas de estas funciones en su *Historia Eclesiástica de Granada*, que estuvo inédita hasta 1996, cuando fue publicada por la Universidad de Granada. También Diego de la Serna Cantoral, en su obra de comienzos del siglo XVIII, recoge numerosas manifestaciones en este sentido. Véase: DE LA SERNA CANTORAL, Diego, *Vindicias cathólicas granatenses*. Lyon, s.n., 1706.

⁷ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Antigüedades y excelencias de Granada*. Madrid, Luys Sánchez, 1608, 179v-180r.

⁸ CASTILLO FERRERIRA, Mercedes. *Música y ceremonia...*, op. cit., Tomo I, pág. 46.

La dotación de la fiesta de San Cecilio en la Catedral de Granada

El cabildo de la Catedral de Granada apoyó el impulso del arzobispo Castro en la invención de las reliquias, y en fecha temprana adoptó como propia la celebración del día de San Cecilio. En el acuerdo de cabildo del 30 de enero de 1601 se decide que desde ese año en adelante se celebre el 1 de febrero la fiesta del Patrono San Cecilio en su día, con vísperas:

*Este dicho día congregados en su cabildo según lo an de uso y de costumbre, llamados ante diem para lo que se dio orden a su pertiguero, de que dio fee que llamó a todos los capitulares. Se acordó que el primer día de febrero que fue el día que padeció martirio el señor San Cicilio, según a parecido por las láminas en el monte balparayso, que oy se llama el monte sancto, se celebre su festividad con officio doble de muchos mártires. Se digan bísperas y misa de pontifical, y aya procesión de capas y ofrenda y sermón, y comunión. Y si su señoría el Arçobispo de esta Santa Yglesia, que es o fuere, no celebrare este día pontifical por alguna causa, en tal caso no abrá ofrenda, y celebrará el Deán, y en su ausencia la mayor dignidad después de él. Los maitines se dirán según y como se dicen los de Santiago. Que se pongan luminarias la noche antezedente en el cinborio y torre de esta Santa Yglesia, y donde más se suelen poner, y que se repiquen las campanas y se tañan las chirimías en el dicho cinborio y torre, y aya coetes. Esto todo después de Laudes, como el día de Santiago. Y que las sigundas bísperas se digan todas de la purificación. Y que para las primeras bísperas y fiesta del dicho señor San Cicilio se quiten las capas negras los prevendados. Y finalmente se zelebre con toda la solennidad pusible y devida, como a patrón de esta Santa Yglesia.*⁹

Un mes después se acordaba celebrar también la fiesta de San Tesifón cada 1 de marzo: “se acordó que la fiesta de san Tesifón se celebre el primero día de março, como la de señor San Cecilio salvo la comunión; todo lo demás se haga en todo y por todo: luminarias, etcétera. Salvo tenerle por patrón, todo lo demás como después se haga como el día de señor San Cicilio”¹⁰.

En un primer momento, la celebración de estas festividades se haría adoptando el rito Propio de Mártires aprobado en el Concilio de Trento. No se conservan referencias a encargos de un nuevo rito específico para San Cecilio, al menos durante la primera mitad del siglo XVII. De hecho, por acuerdo de cabildo de 7 de febrero de 1612, la Catedral de Granada se desvincula de las acciones que a este respecto se estaban tomando en la Abadía del Sacromonte: “Y por lo que

⁹ E:GRC, Ar. (Archivo de la Catedral de Granada), Libro de actas de cabildo 9, 264 (30 de enero de 1601).

¹⁰ E:GRC, Ar., Libro de actas de cabildo 9, 266 (30 de marzo de 1601).

al rezo de San Cecilio y sus compañeros e discípulos, se hiciesse sin tomar cosa de los libros del monte santo”¹¹.

Pese a que el arzobispo Pedro de Castro realizó varias fundaciones en la Catedral de Granada, una vez trasladado a la archidiócesis de Sevilla curiosamente no dotó la festividad de San Cecilio. Fue uno de sus sucesores, el arzobispo Martín Carrillo Alderete¹², quien fundó en 1643 un aniversario para sufragar los gastos de celebración solemne del santo, junto con otros dos:

El Ilustrísimo y Reverendísimo señor Don Martín Carrillo y Alderete, Arçobispo de esta ciudad de Granada, del consejo de Su Magestad y de la Suprema Inquisición, funda en esta Santa Yglesia agora y para siempre jamás tres aniversarios a diez mill maravedís cada uno de que se a de hacer y otorgar escriptura pública entre su Ilustrísima y cabildo de ella.

El día de San Martín obispo de Turón [sic. Tours], a once de nobiembre el uno, en cada año, y a de comenzar este de quarenta y tres, en tres puntos: vísperas solemnes, como de doble, missa y sermón, y después de ella un responso pro parentibus, mientras viviese su Ilustrísima, y después de su vida por su Ilustrísima, con tumba y mitra, hachas y cantores, como se hace con los aniversarios de los señores arçobispos.

El segundo será el día de San Cecilio, mártir y primer obispo de esta ciudad, en quatro puntos: vísperas, missa y sermón, y responso con cantores en la forma dicha en el primer aniversario.

El tercero se dirá mientras viviere el arçobispo en la octava de todos santos, el día más desenbarazado, y a de ser en tres puntos: vigilia, missa de requiem el día siguiente y responso con cantores, en la forma dicha, por el ánima del señor Don Joan Carrillo, su tío; y después de la vida de su Ilustrísima, in die sui obitus perpetuamente cada año.

¹¹ E:GRc, Ar., Libro de actas de cabildo 10, 112 (7 de febrero de 1612). Sobre la construcción del rito de San Cecilio en la Abadía del Sacromonte, véase: CASTILLO FERREIRA, Mercedes. “La festividad de San Cecilio y su música a través de las fuentes documentales de la Abadía del Sacromonte”, en *Nuevas aportaciones al conocimiento y estudio del Sacro Monte*. Granada, Abadía del Sacromonte, 2011, págs. 93-117.

¹² Martín Carrillo Alderete nació en Toledo, siendo educado en Ávila y Salamanca. Fue inquisidor en Santiago y Valladolid, visitador de la Real Audiencia de Méjico (1624), obispo de Oviedo (1633) y Osma (1636), y finalmente fue nombrado arzobispo de Granada en 1641, cargo que ocupó hasta su muerte acaecida el 29 de junio de 1653. Véase: LÓPEZ, Miguel Ángel. *Los arzobispos de Granada. Relatos y semblanzas*. Granada, santa Rita, 1993, págs. 145-157.

*Y los dichos tres aniversarios se an de pagar de contado mientras no estuvieren fundados con renta perpetua.*¹³

El cabildo responde agradecido al ofrecimiento del santo, y dispone todo lo oportuno para que la fiesta de San Cecilio se celebre con la solemnidad marcada. El 26 de enero de 1646 se declaraba este día de fiesta como colendo¹⁴; también se reafirma el acuerdo capitular de 1601, por el cual la festividad debería celebrarla el arzobispo, o en su defecto el Deán o la dignidad de mayor importancia¹⁵. Al año siguiente, en 3 de enero de 1647, se acuerda que la misa del santo la dijera el Deán, o en su ausencia la dignidad que le siguiera, liberando al arzobispo de esta obligación, pero reconociéndole la potestad de celebrar de pontifical si así lo desease.¹⁶ Por su parte, el arzobispo siguió preocupándose por la celebración y veneración de San Cecilio, por lo que donó en 1653 a la Catedral un hueso de San Cecilio para ser venerado como reliquia¹⁷.

Acaecida la muerte de Martín Carrillo Alderete el 29 de junio de 1653, éste lega en su testamento seiscientos mil maravedís para mantener los tres aniversarios fundados en vida¹⁸. En los distintos libros ceremoniales que se conservan en la Catedral de Granada, la festividad de San Cecilio figura de primera clase.

El proceso de concesión de rezo propio para San Cecilio

El proceso de concesión del rito propio de San Cecilio fue iniciado por el cabildo en varias ocasiones. La primera de ellas tuvo lugar en 1665; en esa fecha la Abadía del Sacromonte recibió a los comisarios de la Catedral solicitando información sobre anteriores peticiones de concesión del rito propio de San Cecilio llevadas a cabo en dicha institución:

Fue este cabildo para dar noticia el señor Abad de cómo el cabildo de la Santa Iglesia de Granada trata de pedir rezo propio del señor San Cecilio a su Santidad, y para ello tiene nombrado comisarios para que consulten en esta Santa Iglesia si se ha pedido

¹³ E:GRc, Ar., Libro de actas de cabildo 14, 50v (10 de febrero de 1643). El Cabildo de la Catedral aceptó la fundación de estos tres aniversarios ese mismo día. La escritura de fundación se firmó el 11 de marzo de 1643 ante Antonio Romero, escribano del número de la ciudad de Granada. Véase: E:GRc, Ar., f 25-V (libros de fundaciones), 1r y siguientes: “Títulos de las memorias fundadas por el arzobispo Martín Carrillo de Alderete”.

¹⁴ El propio arzobispo promulga dos días más tarde, el 28 de enero, un “Decreto para que se guarde día de fiesta el de San Zezilio, obispo, patrón de Granada”, amparándose en la bula de Urbano VIII (13 de septiembre de 1642) que permitía a los obispos y arzobispos declarar fiestas de especial relevancia para su ciudad. Véase: E:GRam (Archivo Municipal), leg. 1930, pieza 52.

¹⁵ E:GRc, Ar., Libro de actas de cabildo 14, 166v (26 de enero de 1646).

¹⁶ E:GRc, Ar., Libro de actas de cabildo 15, 16 (3 de enero de 1647).

¹⁷ E:GRc, Ar., Libro de actas de cabildo 15, 348v (30 de enero de 1657).

¹⁸ Marín. *Los arzobispos de Granada...*, op. cit., pág. 151.

*otra vez y si se ha negado o si hay algún inconveniente para que no se pida y logre el efecto.*¹⁹

Es posible que la revisión de los libros plúmbeos que se estaba efectuando en Roma por aquellas fechas frenase esta pretensión, pues no se vuelve a tener noticias de la petición del rito propio para San Cecilio hasta finales del siglo XVII. Esta nueva petición se realizó a instancias del canónigo José Eugenio Fernández de Luque, que en el año 1692 figuraba como maestro de ceremonias de la Catedral²⁰. Este canónigo viajó a Roma como delegado del cabildo catedralicio, con el fin de obtener el citado rezo propio, permaneciendo en los Estados Pontificios la primera mitad del año 1703, tiempo durante el cual se le hizo presente en el punto “en atención a los servicios y recados que está realizando en beneficio del cabildo y de su santo patrón”²¹. Finalmente, en verano de 1703 se recibe en el cabildo la noticia de la concesión del rito propio de San Cecilio a la Iglesia de Granada por el Papa Clemente XI, a través del Cardenal Leandro Colloredo²², siendo arzobispo Martín de Ascargorta:

*Conferido el punto largamente del rezo de señor San Zezilio se difirió esta resolución para que el señor Arzediano consulte a el señor Arzobispo sobre ello y, según lo que a su Ilustrísima pareciere, se pasara a la ejecución y uso de dicho rezo. Y para ve la quenta de los gastos que ha hecho Luque en la solicitud de su concessión se mandó llamar.*²³

El 26 de septiembre de 1703 el arzobispo aprueba una demostración pública en acción de gracias por la concesión del rito. Esta demostración incluía la colocación de luminarias en la torre de la Catedral y campanarios de la ciudad la víspera, con repique de campanas solemne y pregón

¹⁹ E:GRab (Archivo de la Abadía del Sacromonte), Libros de actas de cabildo 4, 98r (7 de febrero de 1665). Citado en: CaASTILLO FERREIRA, Mercedes. *Música y ceremonia...*, op. cit., pág. 253.

²⁰ José Eugenio Fernández de Luque figura como doctor y canónigo de la Catedral de Granada entre 1629 y 1738, año de su muerte. Era hijo de Eugenio Fernández de Luque y Ana Giménez de Alvarado, vecinos de la localidad de Alfarnate (Málaga). Ingresó como canónigo pensionado por el canónigo Juan Vicente Otazu, obteniendo su canonjía libre en 1710. Fue arcipreste entre 1714 y 1733, accediendo en ese año a la dignidad de Arcediano, que ocupó hasta su muerte, acaecida el 28 de enero de 1738. Su testamento, otorgado en Granada a 17 de julio de 1737, deja como principal beneficiaria a la Catedral de Granada. Véase: GAN GIMÉNEZ, Pedro. “Los prebendados de la iglesia granadina: una bio-biliografía”, en *Revista del Centro de estudios históricos de Granada y su reino*, nº 4, 1990, pág. 194.

²¹ E:GRC, Ar., Libro de actas de cabildo 21, 1v (19 de enero de 1703). La fecha de aprobación en al Sagrada Congregación de Ritos es de 26 de agosto de 1702, aunque probablemente las bulas tardarían en despacharse; de ahí la estancia del canónigo Fernández Luque en Roma durante los primeros meses de 1703.

²² Leandro Colloredo (1639-1709) fue cardenal en San Pietro in Montorio y consultor de la Sagrada Congregación de Ritos. Citado en: CASTILLO FERRERIA, Mercedes. *Música y ceremonia...*, op. cit., Tomo I, pág. 254.

²³ E:GRC, Ar., Libro de actas de cabildo 21, 21v (19 de junio de 1703).

acompañado de chirimías y tambores. En el día de la fiesta también se harían semejantes signos de alborozo para anunciar la celebración de una misa solemne y procesión tras ésta, para lo que se invitaría al cabildo municipal a participar:

El señor Arzediano propuso cómo en virtud de la comisión referida, aviéndose conferido con su Ilustrísima sobre las demonstraciones de solemnidad para la publicación del nuevo oficio y missa concedida de señor San Zezilio se determinó que el día martes 25 de dicho mes se hiciese señal a medio día con su repique solemnissimo de la Yglesia, y con la campana del fuego a buelo, a quien siguiesen todas las campanas de las parroquias y conventos de esta ziuudad, quedando de su Ilustrísima el avisar. Y assí mismo que se pusieran luminarias mui pobladas en la torre de esta Santa Yglesia, capilla mayor y demás sitios de su coronación. Y assí mismo se pusiesen luminarias en todas las parroquias, las quales se dieron por parte del cavildo. Y assí mismo que el día siguiente se zelebrase en acción de gracias la primera missa nueva del santo, con toda la maior solemnidad, la qual zelebró el señor Arzediano. Y ubo quatro capas. Y que después se cantase el Te Deum laudamus con procesión zircular, terminándose con acción de gracias en Nuestra Señora de la Antigua, con la asistencia de su Ilustrísima. Y que se combidase a la ziuudad para que assí mismo asistiese, haziendo legazía, y dándole quenta de todo lo determinado. Y juntamente pidiendo que atento a zeder en maior honor y estimación de la ziuudad y todo su Arzobispado el averse declarado el glorioso por su principal patrono, se sirviese la ziuudad a concurrir a la maior solemnidad de estas demonstraciones, acompañando con luminarias propias de toda la ziuudad para su publicidad y mayor culto, y para maior devoción de todos los fieles.²⁴

La respuesta del cabildo municipal fue positiva, uniéndose con agradecimiento por la invitación a la celebración del rito propio. Las actas de cabildo recogen una descripción de los pregones y otras manifestaciones hechas para festejar este acontecimiento, que si duda tuvo que ser motivo de regocijo para todos los vecinos de la ciudad; según se describe, los principales edificios de la ciudad se engalanaron e iluminaron para la ocasión, tanto en la víspera como en el día de la celebración:

En dicho cavildo dio quenta el señor Arzediano cómo, aviendo ido la legazía de la ziuudad según lo determinado del día 19, dijo cómo avía ponderado en la ziuudad la grande obligación que tenía para concurrir con las maiores demonstraciones para la maior publicidad y celebridad del nuevo oficio conzedido, y missa de su glorioso patrono señor San Zezilio, aumentando su maior culto en que se le adquiría la más relevante

²⁴ E:GRc, Ar., Libro de actas de cabildo 21, 40r-40v (19 de septiembre de 1703).

gloria y excelencia del maior aprezio por facer sus lecciones propias; que en todo el tiempo que estuvo esta ziudad debajo del tirano yugo de los agarenos se conservó intacta nuestra señora fee en un templo dedicado a señor San Zezilio, su patrono, con mucho concurso de cristianos que asistían a los divinos oficios y sacramentos de nuestra santa fee. Y assí mismo entregó dos oficios y misas de los nuevamente concedidos de la ympresión de Roma que hazen toda fee, para que se guardasen en su archivo, y dio quenta de todo lo determinado por el cavildo, la qual legacía se rezivió con grande estimación, zelebridad y ternura de todos sus capitulares, en que explicaron su maior devoción a su glorioso patrono; y respondió la ziudad que por medio de sus comisarios daría la respuesta a la santa Yglesia.

Y inmediatamente vinieron con legazía al cavildo Don Cristóbal de Castillejo y Don Juan de Anaya, ventiquatro de esta ziudad. Y representaron el summo gozo y devoción con que la ziudad avía recibido la legacía echa por parte de la yglesia, y que por supuesto concurría muy gustosamente assí a la solemnidad de la Missa como a la maior demonstración de tan apreciable noticia, y que se alegrará de estar con maior medios para significar su maior voluntad en más crezidas expensas, con que se despidieron.

Y en virtud de lo ofrezido por parte de la ziudad, el lunes siguiente 24 se ordenó un pregón público en todas las partes acostumbradas de el maior concurso de esta ziudad, con el aparato de atabales y chirimías, vestidos los que los regían de vestiduras ricas con que se hizo la función de levantar el estandarte por Su Magestad, con mucho número de ministros a caballo, alguazil maior y secretario de cavildo secular; y el pregón contenga la noticia de la nueva conzesión de dicho rezo, y que en su virtud pusiesen todos los vezinos de esta ziudad luminarias el día martes siguiente en la noche, acompañando las de la Santa Yglesia debajo de graves penas. Y al dar el primer pregón en la lonja hizo señal la fortaleza de la Alhambra con piezas de salva, con las luminarias del dicho día martes en la noche a expensas de la ziudad, que las puso en sus miradores de la Plaza, en grande número, y con muchas hacas, cajas y clarines. Y juntamente se coronaron de luzes todas las fortalezas de la Alhambra, Castillo de Bimataubín, y Puerta de Elvira. Y acompañando los repiques se disparó tres vezes toda la artillería junta de la Alhambra; y assí mismo todo el tiempo que duró dicha vocación se disparó toda la mosquetería de dicha fortaleza. Todo lo qual zedió en maior culto del gloriosissimo santo y en explicar su más fervorosa devoción todos los fieles de esta ziudad como tan interesados en su maior patrozinio.²⁵

²⁵ E:GRc, Ar., Libro de actas de cabildo 21, 41v (22 de Septiembre de 1703).

El rezo de San Cecilio en la Catedral de Granada

El cabildo de la Catedral comenzó a realizar los preparativos para definir la celebración de la solemne festividad de su santo patrón con su recién aprobado rito. Los preparativos se iniciaron en el mes de octubre de 1703:

Pasose a tratar del punto del llamamiento para ver qué solemnidades se han de disponer para el primer día de señor San Zezilio, que vendrá respecto de ser el primero en que assí en esta ziudad como en toda la diócesis se empieze a rezar el nuebo oficio concedido, y zelebrar la Missa propia, a que correspondían nuebos y particulares cultos en honra del santo. Y assí mismo debían corresponder a las demonstraciones públicas que se hicieron en esta ziudad, y en esta santa Yglesia, en la publicación de su nueva concesión. Y se acordó que en el dicho 1º día, que es el primero del mes de febrero que vendrá, se zelebre con toda la maior solemnidad. Y assí mismo se prosiga la zelebridad por los 3 días siguientes, estando manifiesto el santísimo sacramento con el jubileo de las 40 horas, y predicándose quatro sermones: que el del primer día dijo el señor Arzediano que se lo avía encargado el señor Arzobispo, y los otros sermones se procurassen encargar a los señores magistrales y señores prebendados capitulares de esta Santa Yglesia en caso de tener dichos señores magistrales algún lexítimo impedimento. Y assí mismo se determinó que el último día por la tarde se hiciese procesión fuera de la Santa Yglesia, llevando la efigie del santo a la Yglesia, y estación a donde después el cavildo señalara; y que la efigie de señor San Zezilio que está en el altar de nuestra señora de la Antigua se renovase, y compusiese para que en la solemnidad de dichos 4 días estubiese colocada en la Capilla maior para maior devoción de los fieles. Y assí mismo que la víspera del día propio del santo, a medio día, se hiciera vocación con repique solemníssimo de todas las parroquias y conventos. Y a la noche se pusiesen en la torre y demás sitios que adornan su fábrica, y en la Capilla Mayor, grande número de luces y luminarias; y los mismos repiques. Y que se hiciera legacía a la ziudad, dándole quenta de todo lo determinado, y pidiendo se sirviese de asistir a los quatro días de la solemnidad determinada en la Missa mayor y sermones, y en la procesión que se avía de hacer el último día por la tarde. Y que juntamente se sirviese de concurrir a las demonstraciones de las luminarias de la Santa Yglesia, mandando se pusiesen en toda la ziudad para maior zelebridad y culto de su gran patrono señor San Zezilio. Y para la disposición de lo referido, y de lo que se pudiera ofrecer de gastos, se nombraron por comisarios a los señores Maestrescuela y Doctoral. Y los magistrales Castro y Bellido admitieron los dos sermones, y el quarto sermón no lo predica señor

*capitular por ser domingo de quinquagésima, y tocar por tabla al convento de San Gerónimo. Y que se de noticia de todo a su Ilustrísima.*²⁶

Se decretaron cuatro días de fiesta en torno al día 1 de febrero, con la presencia de las principales instituciones civiles y eclesiásticas, y con numerosas demostraciones de alegría y festejo. La transformación de los espacios cotidianos, incorporándolos como parte del escenario de la fiesta, es algo habitual en las festividades barrocas, y está relacionado con el carácter de bendición para la ciudad que este tipo de celebraciones recibía, y que se transmitía al pueblo no sólo con la palabra, sino también de manera visual y auditiva a través de luces, estandartes, toques de campana, clarines, chirimías, tambores, etc²⁷. A ello se unirían los lemas y mensajes publicados a través de los pregones y las chanzonetas, así como los propios sermones, que constituyen el principal vehículo de transmisión dogmática y de expansión de la información en una sociedad vulnerable a estas manifestaciones²⁸.

Tras las consultas y deliberaciones oportunas en el cabildo y con el arzobispo, el martes 21 de enero de 1704 se resuelve la forma en que se celebraría la fiesta de San Cecilio el día 1 de febrero, con la distribución de rentas y la descripción de todas las ceremonias:

*El señor Maestresquela traxo al cavildo la planta que a hecho el maestro de zeremonias Don Juan de Ortega para la distribución de las quarenta oras de los quatro días de fiesta que está acordado se zelebren continuados a señor San Zezilio, desde su propio día. Y aviéndola leído dicho señor Maestresquela se aprobó, y determinó el que se execute como en ella se contiene.*²⁹

Todas las funciones se realizan con la presencia de San Cecilio en el Altar Mayor. Hasta este momento, la imagen que se exhibía y procesionaba era una talla renacentista situada en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua³⁰. Sin embargo, con motivo de la concesión del rito propio se mandó realizar una nueva talla; esta imagen debió terminarse en las vísperas de la celebración

²⁶ E:GRC, Ar., Libro de actas de cabildo 21, 44r (16 de octubre de 1703).

²⁷ Para este tipo de fiestas en Andalucía, véase: ESCALERA PÉREZ, Reyes. *La imagen de la sociedad barroca andaluza*. Málaga, Universidad, 1994; VV. AA. *Fiesta y simulacro. Andalucía Barroca*. Madrid, Junta de Andalucía, 2007.

²⁸ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José. *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*. Granada, Universidad, 1995.

²⁹ E:GRC, Ar., Libro de actas de cabildo 21, 56r (21 de enero de 1704).

³⁰ Esta imagen bien podría ser la que hoy se conserva en la Capilla de Santa Teresa. La imagen de San Cecilio que hoy en día forma parte del retablo de Nuestra Señora de la Antigua es obra de Pedro Duque Cornejo, y forma parte del programa iconográfico que ideó para el retablo que, por encargo del cabildo de la Catedral, realizó entre 1736 y 1741. Véase: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Granada, Catedral, 2005, Tomo II, págs. 1165-1170.

de esta primera festividad solemne de San Cecilio. Terminada las celebraciones, el cabildo determina situar la talla en el retablo del Apóstol Santiago³¹.

Además de la solemnidad en el boato de las ceremonias y en la exhibición del santo patrón en el altar mayor, la música constituyó un elemento destacado de la celebración de las fiestas de San Cecilio, y así sería desde este momento. En la siguiente tabla se puede observar la presencia tan importante de la música en las distintas ceremonias de la fiesta:

Tabla 1: Celebración de la fiesta de San Cecilio en 1704, con vísperas y 4 días

Modo y forma de zelebrar la fiesta de nuestro Patrón San Zezilio, con el jubileo de las quarenta oras, dispuesta por el señor Doctor Don Rodrigo Marín, Maestresquela, y por el señor Doctor Don Pedro de Pineda, canónigo doctoral de esta Santa Yglesia, comisarios nombrados por el cavildo (Fuente: EGRc, Ar., Libro de actas de cabildo 21, 56r-57r)	
Kalenda (31 de enero)	Se a de cantar la Kalenda de señor San Zezilio en la misma forma que el día de la Natividad de Nuestro Señor, por un señor racionero. Después se a de cantar un villancico, y hacer repartimiento de ellos en la forma ordinaria. Y para vísperas se ha de poner la ymagen del santo en un Altar que esté en la Capilla Mayor, con la maior decencia que se pudiere.
Vísperas (31 de enero)	Zelevra el señor Deán, ay seis capas como es costumbre, se an de cantar a dos órganos, con órgano al himno y cántico de completas.
Maitines (31 de enero)	Se anticipa una ora por aver ocho villancicos, el invitatorio <i>Te Deum Laudamus</i> y <i>Benedictus</i> los canta la música; lecciones y Laudes el coro, y los responsorios quatro capellanes. Al principio de laudes se repica en la torre y se hace en ella la vocación.
Día de San Cecilio - Mañana Manifestación (1 de febrero) Prima (4 días desde 1 de febrero)	Desde este día hasta el quarto día por la mañana se manifiesta a Su Magestad a las siete, se repica en la torre, asisten a cantar el <i>Tantum Ergo</i> los músicos, dos comitantes, los que fueren semaneros, Maestro de Zeremonias y turíbulos para asistir al señor que manifestare. Se entra en Prima los quatro días siguientes a las ocho, se dicen todas oras, y el sermón al evangelio. Este día [1 de febrero] ai procesión claustral en la Missa. Y en las de los quatro días villancicos y comunión.

³¹ “... se acordó que, atento a circunstancias que en dicho santo concurren de ser Patrono principal de esta zitudad y su primer obispo, se coloque en la Capilla del Señor Santiago, mudando su quadro de señor San Juan de Dios al sitio y lugar de la maior decencia que se pueda disponer”. Véase: E:GRC, Ar., Libro de actas de cabildo 21, 58v (6 de febrero de 1704). Esta imagen que se cita bien podría ser la talla de José de Mora que hoy en día se encuentra en el altar barroco realizado entre 1707 y 1713 por Francisco Hurtado Izquierdo. Véase: GILA MEDINA, Lázaro. *El libro de la Catedral*, op. cit., Tomo II, págs. 1205-1208.

Día de San Cecilio – Tarde Vísperas Completas Maitines	Se entra en vísperas, a las dos, zelebra el señor Arzediano, ay seis capas, se canta a canto de órgano los Psalmos 1, 3 4 y 5. Después de completas se dicen Maitines; son todos cantados, ay quatro capas. Y después de Maytines se encierra Su Magestad, subiendo a el altar maior el cavildo y preste, y se cantará un villancico breve.
Día de la Purificación Prima (2 de febrero) Vísperas Completas Maitines	Por la mañana ai procesión, y asiste la ziudad, y en lo demás como el día antezedente. Por la tarde se entra en vísperas a las dos y media, zelebra el señor semanero, ay quatro señores caperos. Se cantan por la música los Psalmos 1, 3 y 5, himno y Magnificad a canto de órgano. Después de Completas ay Salve. Después se dicen Maytines, y consiguientemente se dicen hasta el cuarto día por la tarde inclusive. Después se canta un villancico, y se encierra a Su Magestad, saliendo el preste del coro con capa, o a Laudes, siendo a la sacristía a tomarla como en la octava de Corpus con los comitantes.
Tercer día (3 de febrero)	Por la mañana se hace lo que en los días antezedentes, ay asperges, y en la Misa órgano. Por la tarde se entra en vísperas a las dos y media. Después de completas, Maytines, y se encierra Su Magestad.
Cuarto día (4 de febrero)	Por la mañana se hace lo mismo que los antezedentes. Por la tarde se entra en Vísperas a las dos, ay dos capas de fábrica por turno. Después de Completas, Maytines. Después procesión alrededor de la Yglesia, como el día octavo del Corpus; se lleva en andas a San Zezilio por quatro colegiales. Y en las andas grandes a Su Magestad, con ocho capellanes revestidos devajo de Palio. Se convida ala Hermandad del Santísimo Sacramento del Sagrario, se hace manirón [sic] y se canta una chanzoneta en la puerta del Perdón, y otra en el Altar maior. Y se echa la bendición a el pueblo en la forma ordinaria.

La descripción que se hace de la fiesta incluye villancicos de calenda y de maitines todas las jornadas de la celebración, incluidas las vísperas. La composición de estos villancicos, también conocidos como chanzonetas, eran una de las obligaciones que tenían los maestros de capilla de

la Catedral de Granada, y debían ser de nueva factura cada año. Para la composición y ensayo de los mismos, se le concedían días de patitur en el punto los quince días antes de la festividad³².

No se ha conservado la música de los villancicos que se cantaron en aquella ocasión, aunque sí los textos impresos de los mismos³³. Aunque el impreso no lo menciona, probablemente fuesen compuestos por el maestro de capilla Gregorio López de Guevara³⁴.

También se hace referencia a la presencia de la capilla de música, especificando que los salmos se canten “con canto de órgano”, o que el invitatorio *Te Deum laudamus* “lo canta la música”. Estas expresiones hacen referencia al uso de polifonía, ya fuera *a cappella* o con acompañamiento instrumental, en las ceremonias de mayor solemnidad. En cuanto al repertorio, al ser éste un rito de nueva creación, es probable que se utilizasen composiciones ya compuestas con anterioridad, pues el maestro de capilla Gregorio López de Guevara no podría haber compuesto música para todo el rito, al menos el primer año. Sería el propio López de Guevara y sus sucesores quienes irían dotando de música el rito propio de San Cecilio³⁵.

Desde este momento, el rito de San Cecilio quedaría registrado como se describe. Así figura en la tabla de gobierno del coro que, a modo de ceremonial, recoge la forma de celebrar las fiestas de todo el año:

San Cecilio, Patrono deste Arzobispado, de primera classe, color rubio. 6 candeleros grandes, y cruz. En la torre ++++. Celebra señor Deán. 6 capas de fábrica. Las vísperas se cantan a 8: 1, 3, 5 Psalmo, Hymno y Magníficat; el 4 alternative con el

³² La normativa sobre el uso y costumbres de la capilla de música en la Catedral de Granada está dispersa a lo largo de distintos acuerdos de cabildo y reglamentos que se fueron tipificando a lo largo de los siglos de existencia de la institución. Sobre el funcionamiento de la capilla de música, véase: LÓPEZ CALO, José. *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963; RAMOS LÓPEZ, Pilar. *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII*. Diego de Pontac. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994; ROLDÁN HERENCIA, Gonzalo. “Las capillas musicales en Granada durante los siglos XVII y XVIII”, en *Granada en la época de J. S. Bach*. Granada, Asociación Amigos de la OCG, 2001, págs. 33-60.

³³ E:GRu (Biblioteca Universitaria), C-38-40(41) “VILLANCICOS QUE SE HAN DE CANTAR EN LA SANTA IGLESIA Metropolitana y Apostólica de Granada, à los Maytines del Señor SAN CECILIO MÁRTYR, SU PRIMER OBISPO, Y PATRONO; y en las quatro Festividades, que se celebran con el motivo de tener principio su nuevo Rezo en su día primero de Febrero de este año de mil setecientos y quatro. Véase. LÓPEZ'-HUERTAS PÉREZ, Mª José. *Bibliografía de impresos granadinos de los siglos XVII y XVIII*. Granada, Universidad, 1997, Tomo III, pág. 1648.

³⁴ Gregorio López de Guevara estuvo activo en la Catedral de Granada desde 1674, cuando entró como maestro interino y ayudante de Luis de Garay. A la muerte de éste en 1679, pasó a ocupar el magisterio de pleno derecho, a cuyo servicio estuvo hasta 1713. Véase: ROLDÁN HERENCIA, Gonzalo. “Noticias sobre los magisterios de capilla de la Catedral de Granada durante los siglos XVII y XVIII”, en *Al compás*, IX/28-29, 2003, págs. 32-45.

³⁵ El sucesor de Gregorio López de Guevara, el maestro de capilla Gregorio Portero, compuso varios himnos y salmos para dotar de polifonía las celebraciones de la Catedral. A su muerte, acaecida en 1755, su obra fue recogida en varios volúmenes. Junto con sus composiciones figura el himno *Hic nempe mundi gaudia* dedicado a San Cecilio, así como varios salmos que corresponden a las vísperas del santo; aunque en estas obras no figura la autoría directa de Portero, su inserción entre las obras del autor y la similitud de estilo y escritura hacen pensar que su autoría le pertenezca también. Estas obras, compuestas a partir de la aprobación del rito propio, serían interpretadas de forma cotidiana en la celebración de esta festividad.

*choro. Órgano a completas. En Maytines se anticipa media hora: se canta ynvitatorio, lecciones y Te Deum, y Laudes. Por la mañana no ai intervalo. Tercia solemne, procesión con la Reliquia del Santo, Sermón y Comunión, la Missa se canta a 8. En segundas vísperas celebra señor Arcediano, 6 capas y la commemoración de Nuestra Señora a contrapunto.*³⁶

Conseguido el rito propio, el cabildo de la Catedral aspiraba a extender su rezo a todo el territorio español. Así se manifiesta con motivo de la celebración de la fiesta de San Cecilio al año siguiente de su institución:

Tratóse el primer llamamiento que se dio para tomar resoluzión en la propuesta que hizo el señor Arzediano sobre que este cavildo se sirva expedir sus cartas para el Rey nuestro señor, señores obispos de Santas Yglesias de España para que interpongan las suias de favor con Su Santidad sobre que se consiga la extensión del nuevo rezo de señor San Zecilio, primer obispo y patrón de esta ciudad, por desearlo así el señor Arzobispo y este cavildo. Y al tiempo de comenzar esta propuesta dicho señor Arzediano, el señor canónigo Luque pidió licencia para noticiar al cavildo de algunas circunstancias que ocurren para que, con la noticia de ellas, tomase el cavildo la resoluzión que le pareciese más conveniente. Y suponiendo primero la gran dificultad que avía en la Sagrada Congregación de Ritos para conceder extensión de rezo a qualquier santo, por quanto quieren que las ferias y dominicas queden desocupadas de santos para que se pueda rezar de ellas. También propuso que para llegar a esta pretensión era preciso sacar cartas de todas las Santas Yglesias de España, para que coadiuden y pidan a Su Santidad este intento, y que al mismo tiempo se solicitase por medio de la Cámara de Castilla sacar decreto de Su Magestad para que por sí escriba a Su Santidad por medio de su embajador en Roma, pidiendo al extensión de dicho rezo para sus reinos de España. Y que la Yglesia de Toledo a este mismo fin escriba al agente de las iglesias que reside en Roma. Y que era menester antes de hacer esta planta escribir carta cortesana al Excelentísimo Señor Cardenal Colozedo [sic. Colloredo] dándole las gracias por aver sido el ponente de la causa del rezo de dicho santo, y por cuia mano ha de correr la presente. Todo lo qual dicho ofreció el señor Luque (en caso que el cavildo y su Ilustrísima resolvesen el que ponga en planta esta pretensión) el agenciarla por sí, costeando de su costa todos los gastos que tubiere hasta su consequiziión, y poner dentro de este cavildo el decreto de Su Santidad para dicha extensión, en atenzión a la grande devoziión que tiene al santo, y a lo mucho que deve a esta Santa Yglesia, deseando por

³⁶ E:GRc, Ar., Libros varios 21 “Forma y práctica que observa esta Santa Yglesia Aposthólica y Metropolitana de Granada en solemnizar todas las festividades del año”, 3v (ca. 1717).

*este medio satisfacerlo en parte y continuar con su solicitud que tubo para la consecución de su propio oficio y misa del santo en Roma, donde dejó pendiente correspondencia para este fin. Y trajo materiales e instrucciones para desde acá dirigir esta pretensión y imprimir los papeles y memoriales que fueren menester, de que resultara ser de menos costa del que tubiera si todo se hiciera en Roma. Y enterado el cavildo de lo referido, y teniendo presente ser esta materia de gobierno, y mui de su obligazón el solizitar mayor culto a su patrono, y más en vista de la oferta que hace el señor Luque, por dichos motivos de su devozión obligazón, atendiendo a la cura y prácticas que puede tener en este negocio, se resolvió que con la mayor brevedad se soliciten las cartas que arriva van propuestas. Y para este intento se le da comisión juntamente con el señor Arzediano para que ambos superentiendan en todo lo que tocara a esta dependencia. Y que a dicho señor Cardenal Coloredó se le escriba y de por motivo de averse retardado el cavildo en cumplir con su obligazón por la detención que el señor Luque hizo en la corte de Madrid. Y que de este acuerdo se de cuenta al señor Arzobispo por el señor Maestrescuela. Y el señor Chantre dijo que no convenía por ahora solicitarse dicha extensión de rezo por los grandes atrasos que tiene la fábrica, y de presente otras obligaciones más precisas, como acavar la obra de esta Santa Yglesia, y que la contraria determinación desde ahora hasta que llegue el caso, suplicava al cavildo suspendiese el tomarla hasta dar cuenta a su Ilustrísima que en el interin no se pase a hacer diligencia alguna porque las que se hicieren protesta sean nulas, y que en ningún tiempo le haga perjuizio a dicha fábrica mayor en cuio nombre y voz deniega dicho señor lo que se determinare sobre el que se hagan dichas diligencias a la consecución de dicha extensión. Y pidió se expresse su voto en la conformidad referida.*³⁷

El interés del canónigo Luque por extender el rito y el generoso ofrecimiento de financiar las costas burocráticas sin duda persuadieron al arzobispo Martín de Ascargorta, quien a 3 de marzo de 1705 dio autorización para iniciar las gestiones:

El señor Luque participó al cavildo aber estado con su Ilustrísima sobre el punto del rezo del señor San Zezilio, y cómo venía en que se escriviessen las cartas a las santas yglesias de España para que todas coadiubassen en la solicitud de su extensión. Y que su Ilustrísima por su parte concurría con las suias y sus oficios a este mismo intento, y con todo lo demás que estubere de su parte a fin de que se consiga el logro de dicha extensión.

³⁷ E:GRC, Ar., Libro de actas de cabildo 21, 105r-105v (6 de febrero de 1705).

*Y así se acordó que dichas cartas se escriban por los señores Arzedianos y Luque quando le pareciere convenir.*³⁸

Algo más de un año ocupó las gestiones de los comisarios del cabildo para recoger toda la documentación necesaria para respaldar su petición. Finalmente, en la primavera de 1706 se inician las diligencias para conseguir la extensión del rito. Nuevamente, la figura del canónigo José Eugenio Fernández de Luque, sería fundamental en esta empresa, tanto por su experiencia en las gestiones ante la Congregación de Ritos como por su afán e interés personal en conseguirlo.

*185r-185v: Tratóse el segundo llamamiento que se dio para tomar resolución en la prompta que en el cavildo inmediato hizo el señor Arzediano cerca de dar providenzia y consignar porción de maravedís con que se haia de costear la agencia en Roma, y solicitud de la extensión del Rezo de señor San Zecilio que se pretende para todas las Yglesias de España, respecto de tener ya juntas las cartas de favor que a este intento se pidieron para Su Santidad a todas las santas yglesias en nombre de este cavildo, y de su orden dado en el día seis de febrero del año pasado de 1705. Y conferido y votado se acordó se den 2000 reales para aiuda de costa del gasto que este negociado a de tener. Y para lo demás, que se puede gastar en la referida pretensión, se admite la oferta que de su voluntad hizo el señor Luque. Y por la devoción que le asiste a que se logre el maior culto de este santo, de que si costase más de los dichos 2000 reales se obligava a ponerlo de su renta, ponderando en este punto cuánta dificultad tendría conseguir tal pretensión por la experiencia que tiene en los expedientes de la Congregación de Ritos, y que así no aseguraba el buen éxito del referido intento. Y se acordó que el señor Arzediano participe a su Ilustrísima esta resolución. Y su Ilustrísima se conformó con lo dispuesto y acordado. Y en conformidad de este acuerdo se determinó que se le entreguen ahora 1000 reales al señor Luque, y los otros mil en avisando que son menester, librándolos por los señores comisarios Arzediano y Luque sobre el mayordomo de fábricas y por la contaduría.*³⁹

La extensión del rito de San Cecilio a todas las iglesias de España no se consiguió en el primer intento. Habría que esperar más dos décadas para que se consiguiera esta extensión, que finalmente concedió el cardenal Luis de Belluga⁴⁰ para el arzobispo Francisco de Perea y Porras en 1729.

³⁸ E:GRc, Ar., Libro de actas de cabildo 21, 109r (3 de marzo de 1705).

³⁹ E:GRc, Ar., Libro de actas de cabildo 21, 185r-185v (27 de abril de 1706).

⁴⁰ El cardenal Luis de Belluga y Moncada (1662-1743) era natural de Motril. Fue canónigo en Zamora y Córdoba, y obispo en Cartagena. Fue ordenado cardenal en 1719. Su apoyo a Felipe V fue considerable en la organización de tropas, que contribuyeron a la victoria de Almansa. Fundó la Colegiata de Motril, y fue

*Este día por la tarde de él, aviendo precedido llamamiento, juntamente los señores capitularmente para ver un decreto de la Sagrada Congregación de Ritos sobre la extensión del reso del señor San Cecilio, patrono desta Santa Yglesia, y resolver las demostraciones que se ubiesen de executar por dicha extensión. Y aviéndose leído el referido decreto, expedido en Roma a 9 de abril pasado deste año, en que se conzede ésta para todos los dominios de España.*⁴¹

La noticia fue recibida con agrado, realizándose similares manifestaciones de alegría a las realizadas en 1703. Granada y su santo patrón tenían, por fin, un rito propio cuya celebración se extendía a todos los reinos de España.

protector del Sacromonte. Véase: BLEIBERG, Germán (dir.). *Diccionario de Historia de España*. Madrid, Revista de Occidente, 1968, Tomo I, pág. 496.

⁴¹ E:GRc, Ar., Libro de actas de cabildo 25, 151v-152r (13 de junio de 1729).

LA IGLESIA MONACAL DE LA MADRE DE DIOS DE GRANADA.

ARTE Y ORNAMENTACIÓN BARROCOS

Jesús Ángel Sánchez Rivera, Universidad Complutense de Madrid

Introducción

El trabajo que ahora se presenta forma parte de una investigación más ambiciosa que pretende estudiar el patrimonio histórico-artístico del Real Monasterio de la Madre de Dios de Granada, perteneciente desde sus orígenes a la Orden de Santiago y habitado, de manera ininterrumpida durante más de cinco siglos, por religiosas de dicha Orden.

Se ha de advertir que este cenobio ha sido un tanto olvidado por los estudiosos del arte granadino. Es probable que la principal razón de este olvido estribé en la modestia de su patrimonio mueble e inmueble, al menos si se compara con otras instituciones religiosas de la ciudad, si bien, a nuestro juicio, no hay que despreciar el interés que ofrecen sus edificaciones y las piezas artísticas que alberga; en este sentido, por ejemplo, hemos inventariado un número aproximado de 120 pinturas y 70 esculturas antiguas, además de otras obras de arte mueble, conjunto que por su número y por su valor histórico y artístico merece ser tenido en consideración.

Una segunda razón de la escasa atención recibida por los estudiosos podría hallarse en la imposibilidad de acceder al archivo monástico desde hace décadas, cuyas causas ahora no resulta oportuno comentar. Ante este escollo, hemos buscado otras vías metodológicas para abordar nuestra investigación, postergando el posible –y deseable– hallazgo de datos entre los manuscritos custodiados en el cenobio para el futuro. De este modo, las noticias extraídas en la Sección de Órdenes Militares del Archivo Histórico Nacional, diversas fuentes impresas, elementos heráldicos y las propias obras de arte, entre otras fuentes, habrán de fundamentar los estudios e hipótesis que planteemos sobre este cenobio santiaguista.

La iglesia monacal: construcción y transformaciones durante los siglos del Barroco

Construcción y conservación del templo quinientista

La fundación del monasterio se ha de situar en el contexto de la conquista de Granada por los Reyes Católicos, que, como es sabido, llevó aparejada una auténtica política de

recristianización de la ciudad, con la repoblación y construcción de barrios enteros, el asentamiento de nuevas instituciones o la transformación de espacios representativos a través de la arquitectura. De hecho, el monasterio de las Comendadoras de Santiago fue la primera de las fundaciones religiosas femeninas que se asentaron en la ciudad (en el año 1501), nacida al amparo de los Reyes Católicos, quienes quisieron recompensar con ello a los caballeros santiaguistas y a sus familias, además de a otros miembros de la nobleza, por sus servicios a la Corona —en particular aquéllos relacionados con la conquista granadina-, y honrar, en última instancia, la memoria del Apóstol Santiago, patrón y protector de España. La especial protección de fray Hernando de Talavera, primer Arzobispo de Granada y confesor de la reina Isabel, permitió que la fundación pronto se llevara a feliz término. Éste cedió a los Reyes un conjunto de viviendas en las que había residido, en el barrio del Realejo, para establecer allí el convento.

De este modo, el monasterio se hubo de configurar desde comienzos del siglo XVI como una amalgama de casas —probablemente erigidas en época musulmana-, huertas y solares con destino a la vivienda de las religiosas, sus criadas y otros miembros de la comunidad santiaguista vinculados al lugar, junto al edificio nuevo de la iglesia —aunque se erigiera sobre los cimientos de construcciones precedentes-, espacio al que se daría preferencia desde el primer momento. Es en este ámbito en el que nos vamos a centrar, especialmente en su estructura y en la apariencia de su configuración interior, y, sobre todo, en el ámbito fuera de la clausura.

Del siglo XVI subsisten la iglesia, la torre y un patio, aun con diversas reformas en sus estructuras y su ornato. Una sobria portada en el ángulo nordeste del exterior del edificio, con arco de medio punto y el escudo de armas de los Reyes Católicos —signo distintivo del patronazgo real-, da acceso a un patio irregular —o compás- por donde se entra al templo. La portada de entrada a la iglesia se ha atribuido en alguna ocasión a Ambrosio de Vico (doc. 1563-1623)¹, aunque sus trazas poco tienen que ver con las obras documentadas del arquitecto. Ahora la fechamos en el último cuarto del siglo XVII, en virtud de la nueva documentación que hemos manejado y de razones estilísticas. En la visita que realizaron al convento en marzo de 1692 los comisionados por el Real Consejo de Órdenes Militares, se dejó constancia de:

“El pórtico de la dicha yglessia que se a echo nuebo de piedra de cantería, con la ymaxen de Nuestra Señora de la Espada enzima de dicho pórtico y sus puertas grandes nuebas de nogal, con sus clavos grandes, dorados, ssu zerroxo muy grande con su zerradura y su llave y sus postigos // en las puertas con sus zerraduras doradas y sus llaves”².

¹ Por ejemplo, JÉREZ MIR, Carlos. *Guía de arquitectura de Granada*. Granada, Comares, 2003 (2ª edición), pág. 77.

² Archivo Histórico Nacional [en adelante A. H. N.], Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita 4 de marzo de 1692).

Realizada en la piedra gris de Sierra Elvira y mármol blanco, esta portada se compone de un arco de medio punto flanqueado por jambas cajeadas y molduradas, a modo de pilastras; en las enjutas presenta decoración de querubes y hojarasca, y tres veneras en la clave; el remate central, de perfiles curvos, conforma un nicho con la imagen de la *Virgen y el Niño* y el escudo de Santiago, flanqueados por guirnaldas de frutas y una pareja de bolas sobre pedestales. La torre-campanario aparece separada del templo. Su fábrica es de mampostería y ladrillo encalados.

La iglesia es de una sola nave, con testero recto, cuatro tramos jalonados por contrafuertes, coro bajo y tribuna –para los rezos diarios y extraordinarios de la comunidad-. La estructura se cubre con arcos fajones de medio punto y bóvedas de crucería simples, salvo la capilla mayor, que, tras una reforma del siglo XVII, se cerraría con una cúpula elíptica sobre pechinas, según explicaremos. Es posible que, en origen, este espacio de la cabecera se cubriera con una armadura de madera o, tal vez, con una bóveda de crucería algo más compleja que existentes en la nave. Desde antiguo, las superficies del interior presentan un enlucido de yeso³. En definitiva, el templo resultaría una construcción bastante modesta, siguiendo un tipo muy sencillo y recurrente dentro de la tradición tardogótica de la época de los Reyes Católicos.

Reformas estructurales y ornamentales durante el Seiscientos

Habiendo transcurrido más de una centuria desde los inicios de la fundación, las monjas vieron la necesidad imperiosa de acometer reformas en varias de las edificaciones que componían aquel conjunto conventual, entre ellas la iglesia. Así, en junio de 1623 la comunidad elevó una petición al rey Felipe IV a través de su Consejo de Órdenes Militares para solicitar 3.500 ducados para las reparaciones. Según expusieron en aquella ocasión, esta fundación real es “obra grande y muy antigua, y tiene neçesidad de reparar las piezas más principales de ella”; refiriéndose a la iglesia, las monjas dijeron que

*“La pared del testero del altar mayor (...), donde está el Sanctísimo Sacramento, que está con muy grande riesgo de caerse por estar edificada de tierra muerta muy antigua y sin ligaçión de ladrillo ni de otra cossa, que tiene diez baras de ancho y doze de alto”*⁴.

³ En 1721, por ejemplo, se describe la iglesia como “una fábrica de cal y ladrillo al parecer bien reparada y sin quiebra especial, blanqueada de hieso por dentro”; A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 3 de enero de 1721, fol. 4 v.).

⁴ A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.017 (23 de junio de 1623).

Parece ser que dos años después, en febrero de 1625, aún no se habían emprendido las obras de reforma, pues en esta fecha las religiosas solicitaron al Rey poder vender parte del agua excedente que llegaba al convento para sufragar dichas obras (esperaban obtener con ello 5.000 reales ¿anuales?), y entre ellas “hazer un hornamento para la yglesia de que tiene mucha neçesidad”. Con el desvío de las aguas, además, evitarían los daños que producían, pues, según expusieron, “les ban comiendo los cimientos de las tapias por ser flacas hechas de ttierra de tiempo antiquíssimo”⁵.

Aún no sabemos con exactitud cuándo se acometió la reforma del interior del templo, intervención que determinaría su aspecto actual (fig. 1), si bien, una serie de indicios (estéticos y heráldicos) nos llevan a situarla en torno al último tercio del siglo XVII. De hecho, en otra petición que se conserva de las religiosas al Rey, fechada entre 1655 y 1656, aquellas mujeres se quejan diciendo que “la iglesia está muy pobre de ornamentos como un hospital”⁶.



Fig. 1. Interior de la iglesia monacal de la Madre de Dios. Granada. S. XVI-XVIII. Fotografía del autor.

Por lo tanto, la primera transformación del templo quinientista tendría lugar, aproximadamente, un siglo y medio después de su construcción. Así parece indicarlo la decoración de yeserías que articula todo el espacio interior, como una suerte de epidermis que permitiría renovar la percepción de este espacio erigido a comienzos del siglo XVI. Aparte de las molduras y otros elementos emblemáticos que mencionaremos, las yeserías reproducen diversos

⁵ A. H. N, Órdenes Militares, leg. 7.017 (10 de febrero de 1625).

⁶ A. H. N, Órdenes Militares, leg. 7.061 (6 de julio de 1655).

motivos vegetales (hojarasca, flores) realizados con gran plasticidad y volumetría, que se localizan en ciertos puntos de los plementos (las claves, fundamentalmente) y de los paramentos murales. Este modo de reservar la decoración de yesos a partes muy reducidas y concretas de las superficies se corresponde con realizaciones semejantes emprendidas en el último tercio del Seiscientos, alejándose de la ornamentación tapizante que proliferó en el ámbito andaluz durante el reinado de Felipe III y buena parte del de Felipe IV.

En relación con este último punto, hemos de detenernos en la bóveda oval con óculos que cubre el presbiterio elevado sobre gradas, estructura que hubo de realizarse en el mismo momento⁷. En ella, la decoración es más profusa y compleja –como corresponde a la preeminencia de este espacio-, y a los motivos vegetales (en pechinas y cascarón) se suman otros motivos:

- En dos de las pechinas, las divisas reales de los patronos fundadores del monasterio, Isabel y Fernando: yugo con nudo gordiano y flechas, ambos coronados.

- En las otras dos pechinas, las armas reales del Monarca que patrocinaría la reforma del templo (en ellas, campea en escusón de Portugal, reino que se independizó de la Corona española en 1640, pero que se mantuvo en el escudo de armas de Felipe IV y también en muchos escudos de Carlos II) y las armas de algún noble de alta alcurnia, aún no identificadas, que, presumiblemente, hubiera estado implicado en las obras como benefactor o comisionado del Rey.

- Y motivos emblemáticos alusivos a la Orden de Santiago en el cascarón: cruz jacobea sobre venera, bordón y sombrero de peregrino, ambos duplicados.

De este momento deben de ser los dos lienzos que cuelgan en los muros laterales del presbiterio (fig. 2)⁸. Representan sendos retratos de los reyes Fernando e Isabel, de cuerpo entero y orantes ante un reclinatorio cubierto, con los símbolos de su realeza (corona y cetro sobre cojín). Son, muy probablemente, epígonos pictóricos de las esculturas talladas por Pedro de Mena (1628-1688) para la catedral de Granada, y, por tanto, habría que datarlos a fines del siglo XVII⁹. Al igual que estos, su colocación en un lugar preeminente y en perpetua adoración ante el altar mayor tiene evidentes connotaciones simbólicas en el seno de la Monarquía hispánica, recordando, además, a los fundadores del monasterio *in aeternum*.

⁷ Analizando este espacio *in situ*, a la vez que el coro, cualquiera puede llegar a la conclusión de que este templo siempre tuvo la misma orientación, descartando, por tanto, la arriesgada interpretación que hizo Juan Calatrava en el Catálogo de la exposición (Madrid/Aranjuez, 1993). *Francisco Sabatini, 1721-1797*. Madrid, Electa, 1993, pág. 329 (comisario: Delfín Rodríguez Ruiz).

⁸ Las dimensiones de ambos cuadros: 165 x 124 cm.

⁹ No obstante, hemos de advertir que sólo hemos hallado una mención a estas pinturas en la visita de 1770, lo que no significa que no estuvieran colgadas en la iglesia –como creemos- con anterioridad. A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 4 de agosto de 1770, fol. 8 r.).



Fig. 2. *Isabel I de Castilla orante*, Iglesia de las Comendadoras de Santiago, Granada. Anónimo granadino, último tercio del S. XVII. Fotografía del autor.

Gracias al testimonio escrito de la visita que se realizara en 1692, podemos imaginar, en cierto modo, el aspecto interior del templo. En el retablo mayor, sustituido en la siguiente centuria por otro de mayor porte, figuraban *“una ymaxen de Nuestra Señora con título del Amparo, con su cama morada, y echura de Señor Santiago al lado del Evangelio y al lado de la Epístola señor San Agustín y otros lienzos de pintura fffina y todo con mucho adorno”*, además del sagrario y las alhajas habituales para el culto divino.

Los altares colaterales estaban dedicados a San Agustín (en del lado de la Epístola), con otro sagrario, y a San Miguel (lado del Evangelio), cuyos lienzos pintados aún se conservan, según explicaremos en el siguiente epígrafe¹⁰.

¹⁰ Por otra parte, recientemente publicamos que ambos lienzos se podrían de relacionar con otro que representa a *San Hilarión*, por sus dimensiones y su remate curvo (según nos informaron sus restauradoras, sus dimensiones son 201 x 132 cm.), que hoy cuelga en el lado del Evangelio. Ahora a la luz de los documentos, rechazamos este punto; creemos que antiguamente el lienzo ni siquiera estuvo en la iglesia. También debemos descartar la atribución de la obra al sevillano Domingo Martínez (1688-1749), como nos sugirieron en un primer momento las restauradoras de las pinturas. Al parecer, la pintura lleva la firma de “P” ó “F” “MARTÍNEZ”, y su estilo no se corresponde con el del pintor sevillano. En el libro que mantiene abierto *San Hilarión* se lee “HORREN- / DVM EST / INCIDERE IN MANVS / DEI VI- / VENTIS / AD HERR- / IO” (“Es terrible caer en las manos del Dios vivo”), versículo extraído de la Epístola a los Hebreos (10, 31).

Entre los contrafuertes del lado de la Epístola existían dos altares más, dedicados a Nuestra Señora de la Concepción y a Santiago, con sendas pinturas grandes presidiéndolos¹¹; aun con una notable intervención de estos espacios, eliminando, desplazando o incluyendo obras diversas, se han mantenido las advocaciones en sus capillas correspondientes hasta la actualidad. Del primer altar se han conservado *in situ*, la mayoría de las pinturas que rodeaban a la *Inmaculada*, aunque recolocadas y recompuestas en un retablo moderno hoy presidido por una imagen escultórica, también contemporánea, de la misma advocación. A comienzos del siglo XVIII, el antiguo retablo fue descrito del siguiente modo:

“El segundo [altar], en el segundo arco en frente de la puerta, tiene un retablo pequeño antiguo con tres pinturas en tabla con marcos dorados, una en medio de Nuestra Señora de la Concepción, otra de Santa Ana al lado del Evangelio y otra de San Francisco al lado de la Epístola; // y encima, a correspondenzia, tres pinturas, una del Apóstol Santiago el Maior en medio y a los lados una pintura de la Encarnación y otra de Santa Lucía; y por remate de este retablo una pintura del Eterno Padre”¹².

El otro altar estaba presidido por “una pintura de Santiago el Maior a caballo en lienzo con su marco de madera dorado”¹³. Tanto éste como el anterior tenían sendos frontales “de piedra encarnada a manera de jasper”; ambos se han conservado, el de Santiago en su lugar originario, y el de la Inmaculada fue trasladado, en fecha imprecisa, al lugar frontero, ubicado bajo el retablo de San José que se hizo a mediados del siglo XVIII. Los dos ofrecen una sencilla decoración de cenefas con motivos geométricos.

Exorno interior en el Setecientos

Acometida la reforma estructural y decorativa del Seiscientos, durante la primera mitad del siglo XVIII se renovarían buena parte de los altares del templo, dentro de un Barroco más decorativo, cuando no decididamente de gusto rococó. De este modo, el retablo mayor (fig. 3), a juego con el púlpito, corresponde al primer tercio de la centuria, aunque para su composición se recurrió a un *bel composto* a la granadina –si se nos permite la expresión–, utilizando imágenes de diferentes épocas que habrían de estar en un retablo o en varios precedentes.

¹¹ A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 4 de marzo de 1692).

¹² A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 3 de enero de 1721, fol. 5). Las dimensiones de estas tablas son: 94 x 55 cm. (*Santa Ana*, *San Francisco*, la *Encarnación* y *Santa Lucía*) y 60 x 85 cm. (*Padre Eterno*).

¹³ *Ibidem*, fol. 5 v.



Fig. 3. *Retablo mayor*. Iglesia de las Comendadoras de Santiago, Granada. Anónimo granadino, principios del S. XVIII. Fotografía del autor.

Destaca el frontal del altar mayor, obra espléndida del Pleno Barroco realizada en mármoles (gris, blanco y rojizo) esculpidos, embutidos, esgrafiados y dorados; su diseño ofrece formas mixtilíneas y motivos vegetales y en su centro, flanqueado por sendas veneras, campea el escudo de la Orden jacobea sobre decoración floral y coronado, trabajo de mármol blanco con la roja cruz de Santiago. Por encima de él se yergue el retablo dieciochesco de madera parcialmente dorada y jaspeada. Se estructura verticalmente en tres calles, la central más ancha, compuestas por: banco, basamento, cuerpo flanqueado por columnas salomónicas, entablamento y remates curvos, el central partido. Ofrece gran riqueza decorativa, a base de hojarasca, tornapuntas, veneras y escudos santiaguistas, además de las iniciales de los fundadores del monasterio (“F” e “Y”) y el escudo de la Orden coronando el conjunto. Completan la obra esculturas de diversas épocas y procedencias: un relieve del *Cordero apocalíptico sobre el Libro de los Siete Sellos*, que luce la puerta del sagrario; un *Cristo crucificado* de hacia 1500¹⁴, al parecer, obra de Ruberto Alemán que donó Isabel la Católica¹⁵; por encima de éste, y presidiendo el conjunto, la imagen

¹⁴ Dimensiones: 138 x 131 x 17 cm.

¹⁵ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid, Alpuerto, 1993, pág. 111.

Según Francisco J. Martínez Medina, este *Cristo* fue colocado hace unas décadas en el retablo, y fue donado por fray Hernando de Talavera; VV. AA. *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1992, pág. 306. Hemos de precisar al respecto que, antiguamente, al menos hasta mediados del siglo XVIII, se cita repetidamente “una echura de Nuestro Señor crucificado con su dosel que dexó el señor Arzobispo don frai Fernando de Talavera”, que en 1692 estaba en la sala capitular del convento y en 1721 se encontraba en el coro alto de su iglesia. A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visitas del 4 de marzo de 1692 y del 4 de enero de 1721, fol. 11 v.). Por el momento, no es

titular del cenobio (la *Madre de Dios*)¹⁶, obra de vestir de la Virgen con el Niño ricamente engalanada que podría datarse en las primeras décadas del siglo XVIII¹⁷; todavía en la calle central observamos un *San Juan Evangelista*¹⁸ –santo emblemático para Isabel I- y un *Santiago Apóstol*¹⁹ flanqueando a la *Virgen*, tradicionalmente considerados de Alonso de Mena (1587-1646)²⁰ –aunque su policromía sea posterior, del Setecientos-, y, sobre aquélla, la paloma del *Espíritu Santo* y la figura del *Padre Eterno* entre las imágenes alegóricas de la *Fe* y la *Esperanza*²¹, todas ellas de la época del retablo. En las calles laterales aparecen dos magníficas tallas repolicromadas en la primera mitad del siglo XVIII, operación que buscó, sin duda, otorgar cierta uniformidad al conjunto de imágenes, en una puesta al día de sus vestimentas; se trata de un *Santiago apóstol* –nuevamente-, que se cataloga como pieza centroeuropea realizada en torno a 1500²², y un *San Agustín* (fig. 4)²³, trabajo de Bernabé de Gaviria (1577-1622) contratado en 1607 para un retablo anterior que corrió a cargo de Miguel Cano “el Viejo”²⁴. No ha de extrañar la presencia de San Agustín en el retablo mayor, pues la Orden de Santiago adoptó desde sus orígenes la regla agustiniana y, por tanto, en la institución siempre se tuvo gran devoción a este Padre de la Iglesia.

posible determinar con total seguridad quién donó la pieza, aunque la documentación más antigua indicaría que fue la reina Isabel –si la obra conservada fuera la misma que refiere el manuscrito, claro está-.

¹⁶ Dimensiones: 60 x 50 x 85 cm.

¹⁷ En 1770 se describió en estos términos: “*efigie de Nuestra Señora de la Espada con corona, zetro y media luna de plata, y el Niño, corona de lo mismo, y un rosario menudo de oro con una joya de perlas finas y oro*”; A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 4 de agosto de 1770, fol. 8 r.).

¹⁸ Dimensiones: 77 x 32 x 24 cm.

¹⁹ Al parecer, esta imagen fue colocada no hace muchos años en el retablo –esto explica la doble presencia de un Santiago peregrino en él, lo cual no tiene ningún sentido-. Con anterioridad estuvo una talla de *San Juanito* (dimensiones totales: 108 x 48 x 32 cm. / peana: 21 x 39 x 32 cm.) que hoy guardan las monjas en el coro bajo, pieza que también se ha atribuido a Alonso de Mena o a su círculo. Es de lamentar que esta obra haya sido torpemente repintada.

²⁰ P. ej., GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, Don Quijote, 1982, págs. 169-170 (edición actualizada por Francisco Javier Gallego Roca); LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Guía artística de Granada y su provincia*, Tomo I, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, pág. 214. La talla de *Santiago* también se ha atribuido a Pablo de Rojas (doc. 1580-1607) en alguna ocasión, escultor que trabajó asociado a Bernabé de Gaviria en diversos encargos; Catálogo de la exposición (Granada, 2010): *Santiago. Apóstol, caballero y peregrino. Pintura, escultura, grabados, orfebrería, bordados y otras artes de los siglos XV al XX*. Granada, Cofradía de la Oración de Nuestro Señor en el Huerto de los Olivos y María Santísima de la Amargura, 2010.

²¹ Dimensiones aproximadas del *Padre Eterno*: 85 x 75 x 20 cm.; de la *Fe* y la *Esperanza*: 115 x 75 x 65 cm.

²² Dimensiones: 147 x 50 x 37 cm.

²³ Dimensiones: 162 x 47 x 32 cm.

²⁴ Vid. GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid, Arco Libros, 2010, págs. 182, 192-193.



Fig. 4. *San Agustín*. Iglesia de las Comendadoras de Santiago, Granada. Bernabé de Gaviria, h. 1607. Fotografía del autor.

Por otra parte, ahora podemos precisar que el retablo se terminó antes del 1721, pues al comenzar este año quedó registrado como “retablo de madera dorado y estofado de negro, hechura moderna, mui bueno, con su custodia y tramoia, para descubrir el Santísimo Sacramento, de madera dorada; coje el retablo todo el testero de dicha iglesia”²⁵. Asimismo, sabemos que doña Antonia de Granada Barradas, religiosa del cenobio, costeó la obra²⁶. Hija de don Pedro Francisco de Alarcón y doña Francisca de Barradas, doña Antonia presentó las pruebas para ingresar en la Orden de Santiago en 1668 junto a su hermana Juana, y falleció en 1723; hubo de dejar una profunda huella entre la comunidad santiaguista, pues aún en 1765 se la recordaba con estas palabras:

*“Posseía esta religiosa un copioso mayorazgo, cuyos reditos repartía à los pobres, y aplicaba a el Culto Divino; contenta solamente con un corto menage, y una saya de lamparilla, siendo perfectamente profesora de la pobreza. Hizo el Retablo del Altar mayor, y el Pulpito: adornò con una singular colgadura la Iglesia, y diò un Terno de Tisù à la Sacristia. Muriò en el año 1723; pero en 1751. se hallò su cuerpo incorrupto, à el cavar para sepultar otro: inundòse todo el Monasterio de un especialissimo olor, que despedía aquel cadáver de sì”*²⁷.

²⁵ A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 3 de enero de 1721, fol. 5 r.).

²⁶ *Ibidem*, fol. 16 v.

²⁷ LA CHICA BENAVIDES, fray Antonio de. *Gazetilla curiosa, o semanero granadino, noticioso, y util para el bien comun*, lunes 25 de febrero de 1765, papel XLVII. Granada: Imprenta de la Santísima Trinidad, 1765.

Sobre uno de los contrafuertes del lado del Evangelio, se conserva también el púlpito, a juego con el retablo, elegante ejemplar del Barroco dieciochesco. Adornado con hojarasca de formas carnosas, molduras diversas y escudos santiaguistas, además de la habitual paloma del Espíritu Santo suspendida del tornavoz, ofrece una decoración exuberante y vigorosa.

Si las esculturas y la ornamentación (de yeserías, retablos y motivos vegetales pintados en las bóvedas imitando yeserías, aunque de diseños asimétricos de inspiración rococó) confieren cierta uniformidad estilística al conjunto –en sentido laxo, claro está-, pudiéndolo calificar como de espacio barroco, al menos en su epidermis, también las pinturas sagradas que revisten sus muros contribuyen a crear esa apariencia, aun cuando el resultado no es –a nuestro juicio- del todo satisfactorio, percibiéndose como un interior algo desarticulado, no homogéneo, en ciertas partes.

Somos conscientes de que muchas de las pinturas que hoy se pueden contemplar en la iglesia, aun siendo antiguas –y del momento que estudiamos-, han sido colgadas en época relativamente reciente en este espacio o han sido cambiadas de ubicación. No obstante, queremos detenernos en algunas de las que consideramos tuvieron especial relevancia en el exorno dieciochesco del templo. Apoyados sobre los dos contrafuertes inmediatos al presbiterio, en el siglo XVII se habían colocado dos altares colaterales, con mesas marmóreas de decoración esgrafiada y dorada (cenefas con guirnalda floral, medallón central de formas mixtilíneas y líneas geométricas en los laterales); sobre ellos, estaban dispuestos dos lienzos pintados al óleo, *San Miguel luchando contra el Demonio* y la leyenda de *San Agustín y el niño que quería vaciar el mar con una cuchara*, hoy trocados de posición²⁸. El estilo de estas pinturas y los documentos analizados nos llevan a datarlos, como ya se ha dicho, en las décadas centrales del Seiscientos. Sin embargo, el diseño de sus marcos (a base de tornapuntas, rocalla y molduras mixtilíneas) encaja con el gusto desarrollado en Granada a partir de mediados del siglo XVIII. De hecho, a

Entre los objetos ricos que donó esta religiosa se cita “una singular colgadura” para la iglesia, que creemos identificar con la pieza inventariada en 1692: “[Al margen] *Colgadura de la yglesia. Y colgada con una colgadura propia de dicho convento de terziopelos y bordados con la ynssinia de Señor Santiago, lo que toca a la capilla maior y lo que coxe toda la yglesia de brocateles carmessies y paxizos (...)*”; A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 4 de marzo de 1692).

De la generosidad de esta religiosa con su comunidad también se dejó constancia en otros documentos, como en un memorial impreso en 1724 solicitando la ayuda del Rey, en el que se explicaba:

“*se ha visto esta comunidad precissada a consumir los capitales de seis dotes y tomar prestados seis mil ducados, todo en tiempo que vivía doña Antonia de Granada, religiosa en dicho convento, la qual teniendo a la vista tan repetida e irremediable estrechez, consumía las rentas de su mayorazgo en el culto y alivio de la comunidad. Y aviendo muerto, se experimenta más crecida nuestra miseria, con la falta de asistencias (...)*”; A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.017.

²⁸ Según nos informaron sus restauradoras, las dimensiones de ambos lienzos son 209 x 116 cm. Además de la documentación, el frontal de altar localizado en el lado del Evangelio indica que sobre él estaba el lienzo de *San Miguel*, pues en su medallón central figuran las siglas “Q. S. / D.” (“Quis Sicut / Deus [?]”), convertidas en un verdadero emblema nominativo del referido arcángel.

tenor de la documentación, sabemos que estos marcos se hicieron después 1721, en sustitución de otros retablos dorados que en aquel año se calificaron como *antiguos*²⁹, muy probablemente a fines de la década de 1760, y que se hicieron a expensas de doña María de Zafra, religiosa profesa del monasterio³⁰.

Entre 1692 y 1721 se hubo de realizar un nuevo altar dedicado a la *Virgen de Guadalupe*, ubicado entre los contrafuertes del lado del Evangelio anejos a la puerta³¹, que unos años más tarde sería desplazado por la construcción de un retablo dedicado a *San José con el Niño*, del que nos ocuparemos después. Creemos que aquel lienzo, de probable procedencia mexicana, es el que todavía se conserva en la iglesia, colgado en el lado de la Epístola³².

Igualmente, ha llegado hasta nosotros una pintura que representa a *Santiago peregrino*³³, recientemente restaurada, que recuerda en algunos aspectos el estilo de José Risueño (1665-1732)³⁴. Tal vez se trate del “lienzo grande de Santiago” citado en la visita de 1770³⁵.

También resulta de interés un cuadro de la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*³⁶, copia del original de José de Ribera (1591-1652) que preside el retablo de Jesús Nazareno de la catedral de Granada. Como demostraron las investigaciones efectuadas con motivo de la restauración de este retablo, varias pinturas de Ribera, de Alonso Cano y de otros pintores se colocaron –de nuevo en una suerte de *bel composto* granadino- en dicho retablo, que fue trazado por el escultor Marcos Fernández de Raya y ejecutado entre 1725 y 1731³⁷. De un modo semejante al caso de los retratos de los Reyes Católicos antes citado, parece que las obras de la catedral marcaron la pauta para el encargo y/o la colocación de ciertas pinturas en la iglesia

²⁹ A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 3 de enero de 1721, fol. 5 r.).

³⁰ Doña María Josefa de Zafra de Cañaveral presentó las pruebas para ingresar en el cenobio en 1763. Sus padres fueron don Fernando José de Zafra y doña Leonor María de Cañaveral. Sus abuelos paternos: don Fernando Lorenzo de Zafra y doña María Henestrosa. Sus abuelos maternos: don Francisco de Cañaveral y doña María Ponce de León. Sabemos que en enero de 1780 aún seguía en el convento, pues declaró en la visita personal que se hizo ese año. En el trienio de 1770 fue sacristana del monasterio junto a doña Atanasia Porcel, y en este último año fue cuando quedó registrada la nueva hechura de los dos marcos. Vid. A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 4 de agosto de 1770, fol. 8 r.).

³¹ Así lo recoge la visita de 1721: “(...) otro altar de *Nuestra Señora de Guadalupe*, con una pintura en lienzo con su marco ymitado [sic: ymitando] un retablo de pintura”; A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 3 de enero de 1721, fol. 5 r.).

³² En 1770 se vuelve a citar, ya deshecho su altar primitivo, como “una [pintura] de *Nuestra Señora de Guadalupe con moldura dorada*”; A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 4 de agosto de 1770, fol. 8 r.).

³³ Dimensiones: 164 x 108 cm.

³⁴ Cfr. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, Universidad de Granada, 1972, en especial págs. 119-146, 245-313, láms. 51-101.

³⁵ A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 4 de agosto de 1770, fol. 8 r.). En 1721 se cita una pintura de “Santiago en forma de peregrino con marco viejo dado de negro” en el coro bajo que, acaso, podría ser la misma; ibídem, leg. 7.062 (visita del 3 de enero de 1721, fol. 11 v.).

³⁶ Dimensiones: 223 x 130 cm.

³⁷ JIMÉNEZ DÍAZ, Pablo, et al. *Esplendor recuperado. Proyecto de investigación y restauración de los retablos del Nazareno y la Trinidad de la Catedral de Granada*. Granada, IPCE-Cabildo de la Catedral de Granada, 2009.

santiaguista. Sin embargo, sospechamos que este *San Antonio* pudo colocarse en una fecha ya tardía, con posterioridad a 1770, pues no aparece registrada –o no se puede identificar– en las visitas de la Orden que hemos estudiado.

Al margen de las pinturas que se inventariaron en los altares durante la visita del año 1721, las religiosas declararon que en la iglesia colgaban otras cinco pinturas de lienzo: “un retrato de Nuestro // Rei Pelipe Quinto, otra de Nuestra Señora de las Angustias, otro de Nuestra Señora de la Piedad, otra de San Joséph y otra de Santo Thomás Apóstol con marco dorado”³⁸. Medio siglo más tarde, en 1770, se recogen otras pinturas hasta entonces no mencionadas: una Encarnación, una pintura que representaría la fundación del convento, un San Cayetano, una Santa Catalina de Siena, una Santa Rosa, una de Jesús de la Humildad³⁹, una de Santa Ana, una de doña Sancha⁴⁰ y otra de la Madre Ágreda.

Entre las imágenes escultóricas que estuvieron en la iglesia –y, por tanto, recibieron culto público– a mediados del siglo XVIII destacaremos “Una efigie de Nuestra Señora de los Reyes con su Niño, y corona y cetro todo de plata, y su media luna de lo mismo, y un rosario del propio”, un “San Juan Baptista con su diadema de plata” y un “San Juan Evangelista con diadema de plata”⁴¹.

A propósito de la conformación del espacio eclesial en un ámbito marcado por la cultura barroca, se han de mencionar otras imágenes escultóricas que han llegado hasta nosotros, perpetuando, en cierto sentido, las tradiciones emanadas de aquella cultura. Y, entre aquéllas, dos imágenes de vestir, un *Nazareno* y una hermosísima *Dolorosa*, que permanecen cerca de la reja del coro que delimita la clausura⁴². Gran devoción se profesa a la *Dolorosa*, que se atribuye al célebre escultor bastetano José de Mora (1642-1724) o a su círculo más cercano –aunque no nos sorprendería que se tratara de un bello epígono realizado más tardíamente–; esta figura dispone de un ajuar completísimo, formado por diferentes vestidos de ricos bordados y diversos aderezos

³⁸ A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 4 de enero de 1721, fol. 16).

³⁹ Podría tratarse del lienzo que aún hoy cuelga sobre la puerta de la iglesia.

⁴⁰ Se trata de la pretendida infanta doña Sancha Alfonso, religiosa santiaguista del siglo XIII vinculada a la casa real leonesa, de la que la Comendadoras de Granada conservan dos lienzos; vid. SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. “Configuración de una iconografía singular: la venerable doña Sancha Alfonso, comendadora de Santiago”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 18, 2008, págs. 206-207. Respecto a la cronología de una de estas pinturas, quizá habría que adelantarla a mediados del siglo XVII, a la luz de algunos datos documentales recientes.

⁴¹ A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 4 de agosto de 1770, fol. 8 v.). La llamada *Virgen de los Reyes* solía encontrarse en la sala capitular, aunque para la fiesta de la Natividad a veces se trasladaba al coro. Era una imagen muy querida por la comunidad, pues se creía que la habían regalado los Reyes Católicos cuando fundaron el convento –de ahí su denominación–; A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visitas del 4 de marzo de 1692 y del 4 de enero de 1721, fol. 13 v.). Por otro lado, no es posible saber si la referida imagen de *San Juan Evangelista* es la misma que hoy luce en el retablo mayor. Y algo similar sucede con el *San Juan Bautista*, pues no se puede asegurar que sea el que hoy se guarda en el coro (vid. supra, nota 19).

⁴² Las dimensiones del *Nazareno* son: 185 x 68 x 105 cm. Las de la *Dolorosa*: 170 x 70 x 40 cm.

de plata y orfebrería. Como ésta, el *Nazareno* sirve aún hoy de paso procesional durante la Semana Santa –aunque más ocasionalmente–, manifestación piadosa que tanta fortuna halló en los siglos del Barroco.



Fig. 5. *Santiago matamoros* (detalle).
Iglesia de las Comendadoras de
Santiago, Granada. Círculo de Torcuato
Ruiz del Peral, Mediados del S. XVIII.
Fotografía del autor.

Una refinada talla de la *Aparición de Santiago en la batalla de Clavijo* (fig. 5)⁴³, que se ha atribuido en alguna ocasión a Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773)⁴⁴, preside otro de los altares de la Epístola⁴⁵; la acoge un retablo neoclásico, acaso de fines del siglo XVIII, compuesto por columnas estriadas, entablamento y frontón triangular. Sin poner en duda la atribución, pese a que el moro resulta poco afortunado, señalaremos ahora que este *Santiago matamoros*, iconografía plenamente elocuente y representativa para un cenobio jacobeo y granadino, parece un trasunto dieciochesco del que realizara, a tamaño monumental, Alonso de Mena para la catedral de Granada en 1640.

⁴³ Dimensiones: 112 x 85 x 38 cm.

⁴⁴ P. ej., Catálogo de la exposición (Granada, 2008): *Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773). El último barroco*. Granada, Cofradía de la Oración de Nuestro Señor en el Huerto de los Olivos y María Santísima de la Amargura, 2008, págs. 30-31 (comisario y autor de los textos: José Cecilio Cabello Velasco).

⁴⁵ La visita en que se registra por primera vez es la de 1770; A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 4 de agosto de 1770, fol. 8 v.).



Fig. 6. *San José y el Niño Jesús*. Iglesia de las Comendadoras de Santiago, Granada. Torcuato Ruiz del Peral (atrib.), h. 1730-1764. Fotografía del autor.

Destacaremos, por último, una talla de *San José y el Niño Jesús* (fig. 6)⁴⁶ que está frente a aquél. Lo consideramos como obra de Ruiz del Peral, quizá con la participación de alguno de sus discípulos. Un retablo coetáneo, adornado con estípites y barrocos diseños de formas mixtilíneas, enmarca el nicho de la imagen. Éste, según se ha explicado, sustituyó a un altar dedicado a la Virgen de Guadalupe que, al parecer, carente de retablo, sólo tenía una pintura como ornato. Recientemente, hemos dado a conocer el nombre de quien pudo sufragar esta obra, que fue la religiosa del convento doña Juana Pérez de Vivero⁴⁷. Ésta fue subpriora del monasterio, cargo que ostentó al tiempo que su hermana, doña Jerónima (+ 1725), ocupó la prelación mayor del lugar. Doña Juana, fallecida antes de 1769, legó a la comunidad parte de su hacienda, y, por ser “persona muy devota (...) costeó las Imágenes del Coro, è Iglesia”⁴⁸. En 1770 se describía así la imagen de *San José*:

*“Otra [efigie] de Señor San Joséph con diadema de plata y bara y su azuzena arriba, y el Niño, una venera de oro y rubíes, su diadema de plata y gargantilla de aljófar”*⁴⁹.

⁴⁶ Altura total del grupo: 115 cm. (peana de 12 cm.).

⁴⁷ Vid. SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. “San José con el Niño Jesús” (Real Monasterio de la Madre de Dios, Granada), en Catálogo de la exposición (Granada, 2013): “*Aquende et allende*”. *Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna (siglos XV-XVIII)*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 2014, págs. 262-266 (comisario: Lázaro Gila Medina). Este trabajo recoge bibliografía precedente referida a la pieza.

⁴⁸ LA CHICA BENAVIDES, fray Antonio de. *Gazetilla curiosa...*, op. cit.

⁴⁹ A. H. N, Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 4 de agosto de 1770, fol. 8 v.).

De otros espacios de la anejos a la iglesia, como la sacristía o el coro (alto y bajo), nos ocuparemos en otra ocasión. No obstante, mencionaremos únicamente que la realización del órgano realejo, que aún puede verse en el coro alto, hubo de acometerse en las primeras décadas del siglo XVIII⁵⁰.

Conclusión

En el último cuarto del siglo XVIII, concretamente entre 1777 y 1782, el antiguo inmueble monacal, ese conjunto de antiguas construcciones seriamente deterioradas que existían antes de crear la fundación religiosa, sufriría una transformación radical de la mano del arquitecto predilecto de Carlos III, Francesco Sabatini. Éste diseñó un nuevo edificio para vivienda de la comunidad de acuerdo con los nuevos postulados de racionalidad y funcionalidad del momento, tan alejados del espíritu persuasivo, sensual e irracional del Barroco.

Y es esta intervención sabatiniana la que se impone ante nuestros ojos, en la forma de una inmensa mole de líneas rectas y aspecto severo, cuando rodeamos la manzana conventual. Sin embargo, la iglesia apenas se alteraría en lo sustancial, manteniéndose como una sencilla estructura tardogótica revestida parcialmente de arte y ornamentación barrocos.

⁵⁰ “Más un órgano pequeño que llaman realejo con su caja de madera en blanco nuevo”. A. H. N., Órdenes Militares, leg. 7.062 (visita del 4 de enero de 1721, fol. 12 r.). La obra permanecería sin dorar ni policromar desde entonces. Dimensiones: 405 x 213 x 150 cm. Su estructura se organiza en dos cuerpos y tres calles. El cuerpo inferior se articula, por encima del teclado, a través de cuatro ménsulas con capiteles corintios. En el cuerpo superior son columnas de orden compuesto sobre altos pedestales las que conforman las calles; en los intercolumnios se pueden ver los tubos del instrumento y decoración de talla a base de hojarasca y molduras ovales en las calles laterales. Rematan el conjunto un amplio entablamento y un frontón curvo partido, con la cruz de Santiago en su centro.

LOS MONUMENTOS EUCARÍSTICOS EN EL BARROCO ANDALUZ: EL CASO DE LAS FIGURAS RECORTADAS DE MELQUISEDEC Y DAVID DEL CONVENTO DEL ESPÍRITU SANTO DE JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ)

Carmen Tejera Pinilla, Escuela de Arte de Algeciras y asistente honoraria, Universidad de Sevilla

Identificación: de profetas a porteros

Mi primer contacto con las obras que se presentan en esta comunicación se produjo con motivo de la exposición *Andalucía Barroca* en 2007. Conocí estas pinturas mientras estaban siendo restauradas¹ para ser expuestas en una de sus sedes en el Palacio Episcopal de Málaga, dentro de la muestra *Fiesta y simulacro*², un tema que guarda una gran relación con este simposio internacional dedicado al *Arte, tradición y ornato en el Barroco andaluz*.

Las pinturas proceden del Convento del Espíritu Santo de Jerez de la Frontera, considerado el monasterio femenino más antiguo de la ciudad, fundado en el siglo XIV, aunque la iglesia actual es renacentista, del siglo XVI. Este convento estaba habitado por monjas dominicas, que tras su cierre en julio de 2007 se trasladaron a diferentes centros de la orden en la provincia de Cádiz³, yendo la mayoría de ellas al Monasterio de la Madre de Dios en Sanlúcar de Barrameda⁴. Su patrimonio artístico sufrió el mismo devenir, dispersándose sin que haya constancia documental de su ubicación⁵. El obispado de Asidonia-Jerez considera que las diferentes piezas son propiedad de cada comunidad monástica, por lo que elude la responsabilidad de su gestión y conservación.

¹ Estas obras fueron restauradas por Francisco Terán Santander y Margarita Ristori Romero en el taller instalado en la Basílica Menor de Santa María de la Asunción en Arcos de la Frontera (Cádiz). A ellos se deben los detalles técnicos relativos a la restauración de las obras.

² Esta exposición se celebró entre el 19 de septiembre y el 30 de diciembre de 2007.

³ Información en el Diario de Jerez: <http://www.diariodejerez.es/article/jerez/1559967/valor/silencio.html> [Consultado 26/02/14]

⁴ Este convento estaba habitado por monjas dominicas, que tras su cierre en julio de 2007 se trasladaron a diferentes centros de la orden en la provincia de Cádiz⁴, yendo la mayoría de ellas al Monasterio de la Madre de Dios en Sanlúcar de Barrameda. De las seis hermanas que vivían en el convento de Jerez, tres de ellas se trasladaron al monasterio de Sanlúcar, dos al Convento de Santa María de Gracia (Córdoba) y otra a Bormujos (Sevilla). De ellas, han fallecido dos de las monjas residentes en Sanlúcar, entre ellas la madre superiora, Sor Inmaculada Hernández Montilla.

⁵ Además de estas tablas, se llevaron a Sanlúcar unas pinturas de Santo Domingo y de la Virgen del Rosario y una urna que pudo pertenecer al monumento eucarístico al igual que las figuras recortadas. Este tabernáculo se exhibe en el Monasterio de la Madre de Dios el Jueves Santo.

La documentación bibliográfica relativa a la historia material de las tablas es escasa, así como la del monasterio en general. La única información escrita referente a las obras aparece en la *Guía Artística de Cádiz y su provincia*, en el apartado correspondiente al Convento del Espíritu Santo de Jerez, donde se encontraban las tablas hasta el momento de la restauración. Las tablas se sitúan en la sala capitular: *la puerta hacia el coro la flanquean dos pinturas recortadas de la segunda mitad del siglo XVIII de David y Melquisedec, pertenecientes al antiguo monumento de la Semana Santa*⁶. Además se citan otras obras de los siglos XVIII y XIX, pero no guardan relación con las tablas recortadas. Aparte de la citada *Guía Artística*, tan solo se ha encontrado información relativa a estas obras en el catálogo elaborado con motivo de la exposición⁷. (Fig. 1)



Fig. 1. *Melquisedec y David*. Monasterio de la Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra anónima, 2ª mitad del S. XVIII. Fotografía de Francisco Terán y Margarita Ristori.

Tampoco existe registro documental previo sobre las obras, ya que el archivo fue quemado durante la Guerra Civil. Los únicos datos han sido proporcionados por la Madre Priora del ya extinto convento del Espíritu Santo. Según su testimonio, las tablas *siempre* se han localizado en la ubicación que conocemos, en la puerta de acceso al coro desde la sala capitular. Su memoria se retrotrae hasta mediados del siglo XX, en que ingresó en la orden. Tanto ella como el resto de la congregación ignoran la funcionalidad de las mismas, para quienes las tablas eran

⁶ ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo et al. *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Tomo I. Sevilla, Fundación J. M. Lara, 2005, pág. 221.

⁷ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “Melquisedec y David”, en AA.VV. *Fiesta y simulacro*, Sevilla, Consejería de la Junta de Andalucía, 2007, pág. 212.

conocidas, de forma anecdótica y afectiva, como “los porteros” por su disposición a ambos lados de la puerta.

Tras la exposición, las tablas se depositaron en el Monasterio de la Madre de Dios, donde se exponen en los extremos de las naves laterales, a ambos lados de crucero. (Fig. 2)



Fig. 2. *Ubicación actual de las imágenes de Melquisedec y David. Monasterio de la Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra anónima, 2ª mitad del S. XVIII. Fotografía del autor.*

Descripción formal: las figuras recortadas

Estas obras están formadas por un soporte de madera sobre el que se adhiere un lienzo pintado al óleo. Se catalogan como *figuras recortadas*, ya que tanto la tabla como el lienzo guardan la forma del personaje representado, ciñéndose a su silueta. El soporte está formado por varias piezas en unión viva ensambladas mediante un travesaño clavado, sobre el que se dispone un lienzo preparado con un estuco liso y se aplica la capa pictórica de óleo, protegida por barniz. La madera es de pino y la tela está realizada en lino, con una estructura de tafetán según la disposición de la trama y la urdimbre. (Fig. 3)

Se intenta sugerir el volumen de las figuras mediante la pintura tonal, sobre todo entre las vestimentas y las capas que cubren a los personajes. Se recurre también a las gradaciones de color en los pliegues de la ropa, que dan idea de la anatomía de las figuras. Este volumen produce un efecto de trampantojo al imitar esculturas, que eran las piezas habituales en los monumentos de

Jueves Santo, mientras que para los encargos con menos presupuesto se recurría a las figuras recortadas.



Fig. 3. *Reverso de la pintura de Melquisedec.* Monasterio de la Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra anónima, 2ª mitad del S. XVIII. Fotografía de Francisco Terán y Margarita Ristori.

La gama de colores es muy reducida, en tonos grises, marrones, blancos, junto a las carnaciones. Ambas figuras guardan una disposición similar de los colores, entre los que destaca el gris azulado de la coraza de David. Predomina el color sobre el dibujo, ya que incluso las líneas que delimitan algunas partes de las figuras están realizadas mediante líneas gruesas de color.

En las pinturas no hay ningún foco de luz, pero al ser parte de una obra mayor se puede deducir la existencia de una fuente de luz que estaría situada entre las dos figuras, ya que la de Melquisedec recibe iluminación desde la derecha y David desde la izquierda. Este foco podría ser el propio tabernáculo o cualquier otro elemento del monumento pascual en el que se integraban las tablas. También podría tratarse de un recurso para dotar a las figuras de volumen, sin que existiera ninguna fuente de luz concebida como tal. La luz resalta algunos rasgos anatómicos de los personajes, como las mejillas y la nariz, los hombros de Melquisedec, los pectorales de David y la pierna izquierda del primero y la derecha del segundo.

Las tablas mantienen una disposición axial, marcada por diferentes elementos: la postura simétrica de los personajes respecto a un eje central, la orientación de las caras, las piernas contiguas, la caída de las capas y los cálices. Esta similitud permite considerar que las dos obras formarían una unidad dentro del conjunto del monumento, situadas en el mismo piso. Esta composición, Melquisedec a la izquierda y David a la derecha, se ha mantenido en las dos ubicaciones conocidas.

Se han logrado representar las calidades de los atuendos de los personajes. Uno de los elementos más conseguidos es el armiño de la parte exterior de la capa de David, cubriendo los hombros. El peso de las capas está sugerido por el drapeado, que muestra la caída siguiendo el perfil ovoide de las figuras. La indumentaria de las dos figuras es diferente, pero guardan una relación cromática. Melquisedec, como sacerdote, viste una túnica compuesta de dos partes y anudada con un cinturón, que muestra unos pliegues que sugieren la anatomía, marcando la pierna izquierda, que además recibe la iluminación. David, como rey, viste una coraza musculada, del tipo de las estatuas *toracatas* de los emperadores romanos, y un faldellín con lambrequines, también propio de la iconografía imperial. En los pies, viste unas botas de media caña, con una mezcla de elementos orientales y de armadura medieval. Su atuendo está decorado con joyas en las botas, cintura y cuello. De la misma forma, la corona debería estar decorada con joyas. (Fig. 4)



Fig. 4. *Capa de armiño de David*. Monasterio de la Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra anónima, 2ª mitad del S. XVIII. Fotografía de Francisco Terán y Margarita Ristori.

Los rasgos faciales de los personajes son similares, así como su posición simétrica. Se marcan los pómulos y los arcos ciliares, mediante un sombreado. Las manos están representadas en detalle, excepto la derecha, en la que porta el pan, que está oculta. David muestra las piernas, con diferentes tonalidades en las carnaciones, por la acción de la luz sobre la derecha. Se le representa como rey, por lo que tiene un aspecto vigoroso.

Análisis iconográfico-iconológico: la exaltación de la eucaristía

Cada tabla se corresponde con un personaje individualizado, ajustándose esta al contorno de la figura, y sin mantener más relación entre ellas que la formal y funcional, ya que no existe un nexo entre los personajes aparte de la temática veterotestamentaria y eucarística.

El Triduo Pascual consiste en el conjunto de ritos asociados a la Pasión de Cristo. El Jueves Santo se celebra la Misa de la Cena del Señor, que conmemora la institución de la Eucaristía y el ministerio de la Iglesia. La Eucaristía se entiende como la entrega de Cristo a los hombres: *Jesús, el Señor, la noche en que iba a ser entregado, tomó pan y, después de dar gracias, lo partió y dijo: “Este cáliz es la nueva alianza sellada con mi sangre; cuantas veces bebáis de él, hacedlo en memoria mía”. Así pues, siempre que coméis de este pan y bebéis de este cáliz, anunciáis la muerte del Señor hasta que él venga* (1 Cor 11, 23-26). En esta misma misa se escenifica el Lavatorio, reforzando la idea de entrega incondicional de Cristo. Tras la misa, la Sagrada Forma se guardaba en la urna del monumento eucarístico hasta el mediodía del Viernes Santo, lo que se conoce como *reserva eucarística*, simbolizando el tiempo que pasó Cristo en manos de las autoridades romanas, desde el Prendimiento hasta el Camino del Calvario. Durante ese tiempo, los monumentos eran visitados por los creyentes, costumbre que ha derivado en la visita de los sagrarios.

El tema eucarístico se representa mediante las figuras de David y Melquisedec, cuya asociación puede partir, según sugiere Herrera García, de la portada de la Psalmodia Eucharistica (1622) de Melchior Prieto, en la que aparece una estampa de Alardo de Popma que *reproduce un templete [...] a cuyos lados se disponen Melquisedec y David*⁸.

Melquisedec se identifica en el cristianismo como prefiguración de la Eucaristía. Melquisedec era un rey cananeo de Salem (Jerusalén) y sacerdote del Dios Altísimo, que sale al encuentro de Abraham tras su victoria sobre la coalición de reyes que ha secuestrado a su sobrino Lot, y le ofrece pan y vino y lo bendice: *Melquisedec, rey de Salem, sacerdote del Dios Altísimo, le ofreció pan y vino, y lo bendijo diciendo: “Que el Dios Altísimo, que hizo el cielo y la tierra, bendiga a Abrán* (sic). *Bendito sea el Dios Altísimo que te ha dado la victoria sobre tus enemigos”* (Gn 14, 18-20). El pan y el vino están representados por el **cáliz** que porta en la mano izquierda y los tres **panes** redondos que lleva en la derecha. A Melquisedec se le considera una cristofanía o teofanía, una aparición de Cristo en el Antiguo Testamento. (Fig. 5)

⁸ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “Melquisedec y David”, en *Fiesta y simulacro*, Sevilla, Consejería de la Junta de Andalucía, 2007, pág. 216.



Fig. 5. *Símbolos eucarísticos de Melquisedec*. Monasterio de la Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra anónima, 2ª mitad del S. XVIII. Fotografía de Francisco Terán y Margarita Ristori.

El sacerdocio de Melquisedec se presenta en la Biblia como un sacerdocio eterno, como el de Cristo: *Tú eres sacerdote para siempre igual que Melquisedec* (Sal 110, 4). En la Carta a los Hebreos, de autor desconocido aunque afín a las ideas de Pablo, se asocia el sacerdocio de Cristo al de Melquisedec, mostrando la continuidad del judaísmo en el cristianismo: *Melquisedec, cuyo nombre significa en primer lugar “rey de justicia” y luego rey de Salem, es decir, “rey de paz”, se presenta sin padre ni madre, ni antepasados; no se conoce ni el principio ni el fin de su vida, y así, a semejanza del Hijo de Dios, es sacerdote para siempre. Ved, pues, la grandeza de aquél a quien el patriarca Abraham dio el diezmo del botín*. Abraham le da el diezmo de todo como agradecimiento al salir a recibirle tras la victoria. Esta entrega del diezmo se asocia también como prefiguración de los Reyes Magos, que obsequian a Cristo con sus presentes.

Melquisedec es un rey-sacerdote, por lo que aparece con un atributo en la cabeza, en forma de tocado con cuernos. Los cuernos se han considerado como símbolo de santidad, a partir de una traducción errónea de la Biblia, ya que San Jerónimo, en la Vulgata, optó por la acepción “cornudo” en vez de “brillante” de la palabra hebrea *karán* (brillo), que también puede significar cuerno.

La otra tabla muestra al **rey David** en una de sus variadas representaciones iconográficas. La historia de David se encuentra en el *Primer y Segundo Libro de Samuel*, que forman parte de los Libros Históricos del Antiguo Testamento. David, un joven pastor, hijo de Jesé, entra al servicio del rey Saúl, al que ha poseído un espíritu maligno, para consolarle tocando el arpa: *Así, cuando el mal espíritu entraba en Saúl, David se ponía a tocar el arpa, y Saúl se calmaba, mejoraba y el mal espíritu se alejaba de él* (1 Sm 16, 23). Tras la victoria de David sobre Goliat, Saúl se siente celoso de su siervo e intenta matarlo con una lanza, mientras que David se protege

de sus ataques con el arpa. A la muerte de Saúl, David es ungido como rey por el pueblo de Judá: *David reinó en Hebrón sobre Judá siete años y medio* (2 Sm 2, 11). Tras una guerra entre las familias de Saúl y de David, este consigue unificar a todas las tribus de Israel: *Todas las tribus de Israel acudieron entonces a David, en Hebrón, y le dijeron: Somos de tu misma carne y sangre. Ya antes, cuando Saúl reinaba sobre nosotros, eras tú quien guiaba a Israel. El Señor te ha dicho: “Tú apacientarás a mi pueblo; tú serás el jefe de Israel”* (2 Sm 5, 1-2). David hace un pacto con los ancianos de Israel, que le ungen como rey de Israel: *David tenía treinta años cuando comenzó a reinar, y reinó cuarenta años. En Hebrón reinó sobre Judá siete años y medio; y en Jerusalén, treinta y tres años sobre todo Israel y Judá* (2 Sm 5, 4-5). Es decir, David es rey entre los 30 y los 70 años, según la cronología bíblica.

La tabla refleja al rey anciano con barbas, frente al David pastor, joven e imberbe vencedor de Goliat. Como rey, David aparece en diferentes escenas, con Saúl, con el Arca de la Alianza, con Abigail o con Betsabé. Esta tabla refleja una de las más difundidas, David como *rey músico*, con atributos reales (corona, coraza y cetro) como musicales (arpa). Los atributos más característicos son la **corona** y el **arpa** de salmista, que aparece en el ángulo inferior derecho. En esta ocasión viste **coraza** con lambrequines, a modo de emperador romano, y porta en las manos unos atributos que no son usuales en su representación. Así, en la mano derecha, sostiene un **cáliz**, por su condición de rey-sacerdote, que puede tener un significado eucarístico. Un líquido asociado a David son los óleos con los que se le unge rey en varias ocasiones según la Biblia, pero estos suelen estar recogidos en un cuerno: *Samuel tomó el cuerno del aceite y lo ungió en presencia de sus hermanos* (1 Sm 16, 13). En la mano izquierda lleva un objeto de forma abalaustrada y fusiforme, pudiendo corresponderse con un cetro, con el que se representa a veces al rey David. El **cetro** es una evolución del cayado de pastor, que también se asocia al David joven.

A David se le considera el autor de los *Salmos*, el primero de los tres Libros Poéticos, junto al *Cantar de los Cantares*, atribuidos a Salomón, el hijo de David, y las *Lamentaciones*, cantos fúnebres que lloran la ruina de Judá y Jerusalén por la conquista babilónica. Los *Salmos* son una colección de 150 poesías oracionales, creadas a lo largo de la historia de Israel, durante siglos. (Fig. 6)

Al igual que a Melquisedec se le considera una Cristofanía, así como una prefiguración de la Adoración de los Magos por diversos pasajes de la Biblia que narran muestras de sumisión y la ayuda de tres guerreros que le llevan agua del pozo de Belén, salvándole de la muerte. Los diversos acontecimientos de la vida de David se pueden asimilar a episodios de la Pasión de Cristo. Por último, David es un antecesor de Cristo, al ser ambos descendientes de Jesé, tema que se representa iconográficamente en el árbol de Jesé.



Fig. 6. *Símbolos teocráticos de David*. Monasterio de la Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra anónima, 2ª mitad del S. XVIII. Fotografía de Francisco Terán y Margarita Ristori.

Interpretación histórico-artística: los monumentos de Jueves Santo en el contexto de las festividades barrocas

A partir del Concilio de Trento (1545-1563), la función pedagógica del arte se hace más explícita y se orienta a difundir los principios fijados en el Catecismo del Concilio, que, según Bennassar, *reafirmaba la veracidad de los dogmas católicos, la legitimidad y necesidad del culto a los santos, glorificaba los sacramentos y la presencia real de Cristo en la eucaristía*⁹. El Barroco impulsa esta propaganda religiosa a través de las grandes celebraciones, como la Semana Santa y el Corpus Christi, y otras fiestas ocasionales, como canonizaciones, beatificaciones, traslado de reliquias, inauguración de templos, exaltaciones del dogma concepcionista o toma de posesión de cargos eclesiásticos, en las que el arte se asocia con otras manifestaciones culturales, como las procesiones, el teatro o la danza.

Dentro del teatro religioso del Siglo de Oro se desarrolla el género del auto sacramental, *representación alegórica de un misterio religioso, la Encarnación o la Eucaristía en particular*¹⁰. Los autos sacramentales se representaban en la fiesta del Corpus Christi y están destinados a exaltar el sacramento de la eucaristía, de ahí que Lope de Vega los defina como *comedias a honor y gloria del pan*. Estas obras son piezas cortas, de mil a mil doscientos versos, con una complicada puesta en escena, con carros móviles, decorados lujosos, música instrumental. El principal representante es Calderón de la Barca, junto a Lope de Rueda, Lope de Vega o Tirso de Molina.

⁹ BENNASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1983, pág. 229.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 275.

Si bien estos autos no se representan en Semana Santa, su temática eucarística enlaza con la de las tablas que componen el monumento analizado, ya que ambas figuras aluden a la transustanciación mediante los atributos que exhiben. Dentro del contexto de la cultura barroca se produce un trasvase iconográfico entre las manifestaciones artísticas de los dos grandes momentos de conmemoración eucarística: el Jueves Santo y el Corpus Christi. Por ello, el contenido de los autos sacramentales protagonizados por Melquisedec o David contribuye a la interpretación de estas figuras, aunque estas obras de teatro no se relacionen directamente con la arquitectura efímera de los monumentos eucarísticos.

En *El orden de Melquisedec*, un auto sacramental de Calderón de la Barca, se presenta a Melquisedec como origen del orden sacerdotal: *De Melquisedec el Orden/ Sacerdote a un tiempo y Rey,/ le ungió en la fe del Pan y el Vino/ Abraham padre de la fe*. A continuación, se presenta a Cristo como sacerdote según el orden instituido por Melquisedec: *Cristo hizo a sus enemigos/ escabelos a sus pies/ Sacerdote y Rey, según/ el Orden de Melquisedec*. El personaje alegórico de la Fe explica que el hecho de que no se conozca a los padres de Melquisedec se debe a que el orden sacerdotal implica un desapego de los vínculos familiares, para entregarse totalmente a Dios. La prefiguración de la eucaristía y del oficio sacerdotal recae en Melquisedec, cuyo personaje canta en el auto: *Pan y Vino os consagro/ Gran Dios de Israel/ porque pienso que en ellos/ está nuestro bien*. Finalmente, Cristo, mediante el personaje de Emanuel, se presenta como el sucesor de Melquisedec: *que está de Melquisedec/ el sacrificio compuesto/ de Pan y Vino, en quien yo/ ahora sustituyo, siendo,/ según Orden suya, Sumo/ Sacerdote, pues mi Cuerpo/ y mi Sangre es la que veis*.

El barroco asiste a la confluencia de la fiesta y el teatro, que se plasma, entre otros elementos, en el desarrollo de la arquitectura efímera. Esta no se limita a los acontecimientos religiosos, sino que se adapta igualmente a ceremonias áulicas. Según Díaz Borque¹¹, *la arquitectura efímera (arcos, tabladillos, portadas, pirámides, columnatas, etc.), junto con el adorno de colgaduras, retratos, tapices, flores, constituye el decorado de la fiesta, que puede coincidir, en su espectacularidad y efectismo, con formas de la representación teatral. Pero si en el teatro el decorado crea la única realidad de la acción, en la fiesta lo que hace es potenciar el entorno (la calle, la plaza, el templo) con una ostentación primera de lujo, ostentación y espectacularidad*.

Moreno Cuadro considera que el arte efímero constituye la *manifestación más compleja de la integración de las artes en nuestro Siglo de Oro*, ya que las obras efímeras aparecen, generalmente, como coordinadoras de las demás artes: *escultura, pintura y literatura, que completa la obra de arte escultórica o pictórica matizando su significado simbólico*. Concluye que *las obras efímeras se muestran como las manifestaciones artísticas más vivas del arte español*

¹¹ DÍAZ BORQUE, José María. *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pág. 20-21.

y uno de los exponentes más claros de la cultura Barroca, ya que sus imágenes son portadoras de ideas¹².

Moreno Cuadro define como arte efímero *el conjunto de obras que se erigían con motivo de las celebraciones públicas y que una vez transcurridas estas se desmontaban y desaparecían*¹³. El autor introduce una matización, ya que realmente no todas las obras se desechaban tras su uso, sino que algunas tenían un carácter cíclico, volviéndose a montar anualmente con ocasión de la misma celebración. Distingue, así, entre las obras con un carácter “puramente efímero”, ocasional, y las “provisionales”, entre las que se encontrarían los monumentos que conmemoran la Semana Santa y el Corpus Christi. El autor le otorga una corta vigencia a los monumentos de Jueves Santo, que en ocasiones provienen de la reutilización de otras obras de arquitectura efímera, como túmulos, arcos de triunfo o altares, adaptándolos iconográficamente en el caso de las iglesias más modestas. Sin embargo, en las grandes catedrales serían monumentos contruidos *ad hoc* para cada templo. Se pueden encontrar descripciones de varios monumentos en el caso de las catedrales de Sevilla, Córdoba o Cádiz, ya que debido al deterioro producido por los sucesivos montajes y desmontajes, experimentaron renovaciones totales o parciales.

Llamas Márquez define los monumentos eucarísticos de Jueves Santo como *una arquitectura efímera destinada a acoger en su interior el Cuerpo y la Sangre de Cristo hasta el día siguiente en que serán consumidos. La palabra monumento deriva etimológicamente de la palabra latina monumentum, que tenía el significado de sepulcro*¹⁴. La autora recalca la acepción de monumento como túmulo funerario y remonta su origen a la Edad Media, aunque su eclosión en la liturgia católica se produce a partir del Concilio de Trento en el siglo XVI, llegando hasta el Concilio Vaticano II en el siglo XX. Sin embargo, muchos de ellos dejaron de montarse a finales del siglo XIX y se dispersaron o se adaptaron a otras funciones, como altares de muchas iglesias. Son excepcionales los que se han conservado *in situ*, siendo posible un hipotético montaje, pues en la mayoría de las ocasiones han hecho honor a su denominación de arte “efímero”.

El monumento de Jueves Santo puede presentar dos variantes: turriforme y de “nave profunda”, construido mediante perspectivas fingidas. Los primeros, más habituales en Andalucía, tenían planta centralizada, con forma de templete o baldaquino, y podían constar de elementos arquitectónicos, escultóricos, pictóricos y orfebrería. Las obras de mayor enjundia aglutinaban todas las artes, con un elevado número de pisos y predominio de la escultura sobre la pintura. Los monumentos más humildes, como el del convento del Espíritu Santo, carecerían de esculturas, sustituidas por las figuras recortadas, más baratas al no utilizar tanta madera ni estofado, y no sobrepasaría en altura los dos pisos. Se ignora qué elementos arquitectónicos

¹² MORENO CUADRO, Fernando. *Arte efímero andaluz*. Córdoba, Universidad, 1997, pág. 11.

¹³ *Ibidem*, pág. 9.

¹⁴ LLAMAS MÁRQUEZ, María Auxiliadora. “El monumento eucarístico del Jueves Santo en la Catedral de Córdoba. Arte y liturgia”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 13, 26, 2004, pág. 309. <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai26b.pdf> [Consultada 22/08/07].

formaban el conjunto y si tenía más figuras que las analizadas de Melquisedec y David, aunque por su composición y simetría, podrían por sí mismas componer el núcleo del monumento al disponerse a ambos lados del sagrario. Quizás fueran realizados con la misma técnica de figuras recortadas y se han deteriorado al no ser reutilizados para otro fin, a diferencia de las tablas analizadas, que se destinaron a una función decorativa.

Desde el siglo XVI se tiene constancia de la existencia de un monumento eucarístico en la catedral de Sevilla, diseñado en un primer momento por Hernán Ruiz II. García Hernández describe la renovación a la que fue sometido a finales del siglo XVII, por obra de Francisco Antonio Gijón. Este monumento constaba de cuatro cuerpos, con planta de cruz griega, en los que *las figuras se disponen de dos a dos complementándose unas a otras recíprocamente*¹⁵. El programa iconográfico pretende *relatar el Misterio Eucarístico y dar a entender que la Nueva Ley, es decir, la Ley Evangélica supera a la Ley Antigua, o dicho de otra forma, la superación del sacerdocio levítico por el instituido por Cristo*. Estos son temas comunes a todos los monumentos de Semana Santa. Otro elemento en común con el del Convento del Espíritu Santo es la representación de Melquisedec, al que se describe *con barba larga, mitra y pectoral y portando tres panes de flores de oro en la diestra mientras en la mano izquierda llevaba un aguamanil de dos asas, que podría representar el ofrecimiento del pan y del vino que hace este último a Abraham, en cierto modo una prefiguración del tema eucarístico*¹⁶. Melquisedec se dispone en el segundo cuerpo del monumento, formando grupo con Abraham, junto a Moisés y Aarón. En este cuerpo aparecen figuras alegóricas de la Ley Humana, la Ley Divina, la Naturaleza Humana y la Vida Eterna; en el tercero, temas relativos a la Pasión, y termina en el cuarto con un Calvario, que culmina la iconografía eucarística. Las esculturas de este monumento están realizadas en madera, pasta y tela encolada para los vestidos y tienen un tamaño mayor que el natural. En concreto, la de Melquisedec mide 2,10 metros, y en monumento en conjunto supera los 25 metros.

Según García Hernández¹⁷, el monumento pervive hasta mediados del siglo XX, aunque no especifica si se trata de ese en concreto o de otro diferente, ya que en la *Historia del Arte en Andalucía* se describe otro monumento eucarístico posterior. En la catedral de Sevilla se erigía un altar desmontable para conmemorar el culto eucarístico, en la fiesta del Corpus y el Jueves Santo, que *supone el gran monumento eucarístico del Jueves Santo*¹⁸. El conjunto se compone de

¹⁵ GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio. (1989). “Las imágenes escultóricas del monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689”, en *Atrio*, nº 1, 1989, pág. 44. <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/atRIO1/4.pdf> [Consultada 28/02/14].

¹⁶ *Ibidem*, pág. 44.

¹⁷ GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio. “El montaje del monumento eucarístico de la Catedral de Sevilla en 1692”, en *Atrio*, nº 2, 1990, págs. 71-80. <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/atRIO2/7.pdf> [Consultada 28/02/14].

¹⁸ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Historia del arte en Andalucía. Tomo VII: El arte del Barroco. Escultura-pintura y artes decorativas*. Sevilla, Gevers, 1991, págs. 491-492.

una urna eucarística de plata, realizada en la segunda mitad del siglo XVIII, y de las esculturas de San Isidoro y san Leandro, de plata sobre una estructura interior de madera. De esta obra se conocen sus autores y su proceso de elaboración: es obra de Juan Laureano de Pina y Manuel Guerrero, reformado entre 1770 y 1772 por los plateros José Aleixandre, Fernando de Cáceres y Juan Bautista Zuloaga, y en el siglo XIX por Juan Ruiz. Los santos arzobispos de Sevilla se disponen de forma simétrica a la custodia, que actúa como eje del altar, junto a las esculturas de la Virgen y el Corazón de Jesús y dos bustos tocados con una mitra dispuestos en los extremos, dando lugar a una composición piramidal.

El monumento de la catedral de Córdoba fue diseñado por Hernán Ruiz III en el último cuarto del siglo XVI, inspirándose en las trazas del de su padre para Sevilla. A finales del siglo XVII fue remodelado por Juan de Alfaro. Constaba de dos cuerpos, con una cubierta de cúpula de media naranja. Se conservan partes arquitectónicas del monumento en las iglesias de Peñarrolla-Pueblo Nuevo y de Pozoblanco, pero no hay restos de las esculturas que lo componían, tan solo de los lienzos realizados por Juan de Alfaro. En el primer cuerpo, se mostraban escenas de la Pasión, junto al tema eucarístico del pelícano, que abre su pecho para alimentar a sus crías, y san Juan Evangelista con el cáliz. El segundo cuerpo está compuesto por un conjunto de ocho profetas que anuncian la venida de Cristo. Entre estos lienzos, es de destacar el que representa a David, por la similitud con el monumento de Jerez: *David se representa como un anciano coronado que tañe la lira*¹⁹, con filacterias con versículos de sus salmos.

Llamas Márquez apunta la idea, sugerida por Dabrio González, de que *el monumento de la catedral de la diócesis sea el que marque el desarrollo de los distintos monumentos de las iglesias de su jurisdicción*²⁰. Añade también la posibilidad de que los modelos pasaran de una diócesis a otra. De acuerdo con esta idea, la configuración de los monumentos de las catedrales de Sevilla o de Cádiz podrían haber influido en el del Convento del Espíritu Santo, de la diócesis de Asidonia-Jerez, por ser los referentes más cercanos que se conocen.

Moreno Cuadro describe tres monumentos del Jueves Santo de la catedral de Cádiz, dos del siglo XVII y uno del XVIII. El primero se realizó a mediados del siglo XVII, coordinado por Alejandro de Saavedra. En el segundo intervino la Roldada, en 1686, del que se conservan siete profetas y ocho ángeles, y, finalmente, en 1780 realiza una nueva versión Torcuato Cayón, inspirándose en el de la iglesia de san Ignacio de Roma, de Andrea Pozzo. Este último pervive hasta 1954, en que se desmontó definitivamente, aunque se conserva en las dependencias catedralicias.

Estos monumentos guardan relaciones con otras manifestaciones de arquitectura efímera, como los contruidos para las fiestas del Corpus Christi, conmemoración de tema eucarístico.

¹⁹ LLAMAS MÁRQUEZ. “El monumento eucarístico...”, op. cit., pág. 320.

²⁰ *Ibidem*, pág. 311.

Según Escalera Pérez²¹, *Melquisedec es uno de los personajes bíblicos que la tradición cristiana ha interpretado como figura de la Eucaristía, ya que ofreció pan y vino a Abraham; este rey-sacerdote, se figuró en numerosas representaciones del Corpus granadino, como nueva prefiguración del cuerpo y sangre de Cristo.*

Estas construcciones no son exclusivas de Andalucía, sino que se extienden por toda la Península. En 1997 se celebró la exposición *Galicia renace*, en la que se volvió a montar el monumento eucarístico de la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela, formado por 29 piezas escultóricas y casi 25 metros de altura. En el Museo de Arte Sacro de Orihuela (Alicante), se conserva la Urna del Monumento Eucarístico del Triduo Pascual realizada en plata por Luis Perales (1792)²². En Fuentes de Ebro (Zaragoza), una capilla de la iglesia alberga el Monumento Eucarístico de Jueves Santo de finales del siglo XVIII, compuesto por pinturas realizadas en lienzo, colocadas sobre una arquitectura de madera²³. También en Aragón, en Huesca, el pueblo de Birascués ha recuperado su monumento eucarístico del siglo XVII, un templete formado por lienzos con escenas de la Pasión de Cristo y un sagrario²⁴, y en Samper de Calanda (Teruel) aparecen en el monumento las figuras de David y Melquisedec, junto a Moisés y Aarón²⁵. Como el resto de las tradiciones cristianas, la Semana Santa y la erección de monumentos pascuales fue exportada a América Latina.

Estos monumentos eucarísticos eran erigidos por los altareros, hermandades y asociaciones. En el caso del de la catedral de Sevilla, se conocen los nombres de las personas que intervinieron en su restauración en 1688-1689²⁶, así como de los trabajadores que lo montaron en 1692²⁷. Estos datos se conocen gracias a unos documentos hallados en el Archivo de la Catedral, que no se conservan en el caso del Convento del Espíritu Santo de Jerez. Sin embargo, extrapolando la información, se refleja que la construcción del monumento es resultado del trabajo colectivo de pintores, doradores, ensambladores, carpinteros, herreros, escultores, latoneros, albañiles y escritores. La erección es llevada a cabo por ensambladores, carpinteros, doradores y albañiles y una cuadrilla de peones bajo las órdenes de un capataz, todo ello supervisado por un notario. Este trabajo comenzaba en marzo, siguiendo un orden estricto de trabajo y una jornada de sol a sol, excepto los domingos y festivos. Primero se levantaba el aparato arquitectónico, y durante la semana anterior a Semana Santa, se colocaban las esculturas, el Lunes

²¹ ESCALERA PÉREZ, Reyes. *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII-XVIII*. Málaga, Universidad, 1994, pág. 206.

²² <http://www.enorihuela.com/museos.html> [Consultada 28/02/14].

²³ <http://www.fuentesdeebro.es/index/iglesia/iglesia.htm> [Consultada 21/08/07].

²⁴ <http://www.pirineodigital.com/noticias/2005/03/23/monumento-biscarrues.htm> [Consultada 21/08/07].

²⁵ CALVO RUATA, José Ignacio et al. "Los monumentos de Semana Santa en Aragón", *Artígrama*, 19, 2004, págs. 95-37. <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/19/2monografico/03.pdf> [Consultada 28/02/14].

²⁶ GARCÍA HERNÁNDEZ. "Las imágenes escultóricas...", op. cit., pág. 47.

²⁷ GARCÍA HERNÁNDEZ. "El montaje del monumento eucarístico...", op. cit., pág. 71.

Santo el Calvario, el Martes las barandas de hierro, el Miércoles la iluminación y el Jueves Santo se encendían las lámparas, que se mantenían iluminadas hasta el Viernes Santo.

Si se adapta esta información a la escala de un monumento eucarístico de un convento de una localidad de menor tamaño, se puede considerar que la intervención afectaría a un menor número de personas, a la vez que se realizaría en un periodo más corto de tiempo. Además, se desconoce la dimensión del monumento, los cuerpos que lo formaban, y el conjunto de esculturas o tablas recortadas que lo componían, aunque es obvio que era significativamente más pequeño que el de Sevilla. Se ignora el nombre del artista o artistas que intervinieron en las tablas, aunque posiblemente sean obra de la misma persona, por sus similitudes estilísticas. Estos datos sí se han conservado en el caso de los monumentos catedralicios, lo que refleja la relevancia artística que se les concedía, frente al carácter más “artesanal” de las obras provincianas.

El convento del Espíritu Santo de Jerez admitía como profesas solo a mujeres de la los estamentos acomodados, por lo que se le conoció como el convento de las dueñas o de las señoras. Su desahogo económico se plasmó en el encargo de numerosas obras de arte, aunque las que nos ocupan pueden revelar una cierta modestia en comparación con los monumentos pascuales catedralicios. Sin embargo, con mayor o menor presupuesto, todas las iglesias y conventos intentaron dotarse de su propio monumento, de los que se han conservado algunas piezas aisladas, como el caso de estas figuras recortadas de David y Melquisedec.

LA FESTIVIDAD DEL CORPUS CHRISTI EN LOS PUEBLOS DEL ALJARAFE DURANTE EL BARROCO: EL CASO DE SALTERAS

María del Carmen Vilorio Peñas, Profesora de Música y Geografía e
Historia de Secundaria en el Colegio San José M.M. Mercedarias y
Centro Itálica de Sevilla

Consideraciones en torno a la Fiesta del Corpus

El Corpus Christi es una fiesta instituida por la Iglesia Católica cuyo fin era celebrar la Eucaristía para proclamar y aumentar la fe en Jesucristo presente en el Santísimo Sacramento. Su celebración se fijó sesenta días después del Domingo de Resurrección. Y como manifestación y expresión pública ha sido la fiesta principal de Europa Occidental¹. Sus orígenes se remontan al siglo XIII, momento en el que se está produciendo un doble fenómeno: por un lado, se están extendiendo por Europa herejías que cuestionan o incluso niegan la verdadera presencia de Cristo en la Hostia Consagrada; y por otro, se empiezan a difundir noticias acerca de una serie de acontecimientos sobrenaturales que verificaban la autenticidad del Sacramento. Sobre esto último, nos estamos refiriendo a las visiones de la religiosa belga Juliana de Monte Cornillón y al milagro conocido como la Misa de Bolsena, cuando en presencia del propio Papa, durante el momento de la elevación brotaron gotas de sangre de la Forma Sagrada, lo cual no dejó el menor atisbo de duda sobre la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Animado por la naturaleza prodigiosa de estos hechos, el papa Urbano IV decidió instituir la fiesta en honor al Santísimo Sacramento mediante la emisión de la bula *Transiturus de hoc Mundo* el 31 de agosto de 1264². Desde sus inicios, esta festividad, que tuvo sus principios remotos en el culto principal de “ver a Dios³”, estuvo cargada de un notable carácter festivo. Es posible que dicho carácter se debiera a una interpretación literal de la recomendación que el propio Pontífice sugirió en la citada bula: “Y entonces todos den a Dios himnos de alegría saludable, con el corazón, con la voluntad, con los labios, y con la lengua. Entonces cante la Fe, la Esperanza salte de placer, y la caridad se regozije. Alégrese la deuoción, tenga júbilos el coro, la pureza se huelgue, entonces acuda cada

¹ SANZ SERRANO, María Jesús. “La procesión del Corpus de Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo” en *Ars Longa* nº 10, Sevilla, 2007, pág.55.

² LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Fiesta Grande. El Corpus Christi en la Historia de Sevilla*, Biblioteca de Temas Sevillanos, Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1992, pág. 17.

³ SÁNCHEZ HERRERO, José. “La Iglesia andaluza en la Baja Edad Media. Siglos XIII al XV”, *Actas I Coloquio Historia de Andalucía. Córdoba, noviembre 1979*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, pág.309.

qual con ánimo alegre, y con presta voluntad, poniendo en execución sus buenos deseos, y solemnizando tan gran grande festiuidad⁴”.

Pero la fiesta no arraigó en la Cristiandad, y esta es la razón por la cual en 1311 el papa Clemente V no sólo confirmó su vigencia en el Concilio de Vienne, sino que además la declaró celebración de obligado cumplimiento para toda la Iglesia Universal. Seis años más tarde, en 1313, el pontífice Juan XXII le confirió su forma definitiva al instaurar la Octava y la procesión por las calles para que todo el mundo pudiera contemplar y adorar a Dios. Finalmente, la festividad recibió su impulso decisivo en el Concilio de Trento (1551), sobre todo cuando fue utilizada como uno de los principales vehículos de la afanada lucha de la Iglesia Católica contra la Herejía⁵. Será a partir de este momento, pues, cuando el culto público a la Eucaristía se convierta en una seña de identidad de la Contrarreforma Católica y adquiera la categoría de fiesta principal de ciudades y pueblos.

Por lo que respecta a España, según sostiene el profesor Lleó Cañal, la fiesta comenzó a celebrarse en torno a los años veinte del siglo XIV, y las primeras ciudades en sumarse a su celebración fueron las pertenecientes al antiguo Reino de Aragón, pues su rey fue el único monarca hispano que asistió al Concilio de Vienne donde se ratificó la fiesta⁶. En cuanto al caso de Sevilla, el mismo autor asegura que las primeras noticias que permiten reconstruir de una manera precisa la celebración de la festividad del Corpus son las aportadas por Gestoso en 1910, y que estas nos remiten al año 1454. En los siglos posteriores, la fiesta alcanzó tal grado de majestad que permitió a la capital hispalense distinguirse entre las demás ciudades españolas⁷. Puede valernos para corroborar tal afirmación una cita de Messía de la Cerda, quien en 1594 escribía: *“Y aunque en todos los lugares de España se celebran fiestas con increíble solemnidad y varios placeres, no quitándoles la gloria a las ciudades famosas que en esto gastan parte de sus tesoros, pueden todas rendir vasallaje a la insigne ciudad de Sevilla, que en celebrar estas fiestas les haze notables ventajas y con razón, pues siendo ella el luzero de España y el archivo y tesoro de su honor y grandeza, parece que de derecho está obligada a mostrar en estas sanctas ocasiones más gravedad y pompa como más señora y con cuyo poder ninguna de las del Mundo puede competir”*⁸.

⁴ MARTÍNEZ GIL, Fernando y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo. “Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen: el Corpus Christi”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*. Nº 1, 2002, págs. 151-152.

⁵ LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Arte y Espectáculo. La Fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Publicaciones de la EXCMA. Diputación Provincial de Sevilla. Sección Historia. Sevilla. 1975, págs. 4.

⁶ LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Fiesta Grande. El Corpus Christi en...*, op. cit., pág. 19.

⁷ LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Arte y Espectáculo. La Fiesta del Corpus...*, op. cit., pág. 6.

⁸ MESSÍA DE LA CERDA, Reyes, *Discursos festivos*, citado en LLEÓ CAÑAL, *Fiesta Grande. El Corpus Christi en...*, op. cit., págs. 20-21.

Así pues, podemos afirmar que la festividad del Corpus Christi ha sido durante siglos la fiesta sevillana por excelencia. De hecho, fue la que más conectó con la sensibilidad del pueblo hasta el punto de que el día de su celebración siempre logró transformar la urbe en una auténtica “Civitas Dei”⁹. En las procesiones generales del Corpus participaban conjuntamente las instituciones civiles y eclesiásticas urbanas, proyectando la imagen idílica de armonía y unidad en torno al Santísimo Sacramento¹⁰. Los parroquianos participaban engalanando las calles y alfombrando con hierbas aromáticas los suelos por los que transitaba el cortejo. Debemos destacar el hecho de que la participación del pueblo fue mucho más allá de estas acciones, pues pronto se asociaron a la celebración litúrgica una serie de símbolos y jolgorios populares como la tarasca, los carros sacramentales, los festejos taurinos, el acompañamiento musical y las danzas. La presencia del componente festivo-popular llegó a cobrar tal peso que, ante el temor de que la fiesta perdiera su auténtico sentido de exaltación y defensa del Sacramento Eucarístico, a partir del siglo XVIII llegaron a vetarse los actos populares durante la celebración.

Como ya hemos referido anteriormente, la excelsitud con la que la capital hispalense llegó a rendir culto al Santísimo durante los siglos XVI y XVII la convirtieron en un paradigma para otras localidades. En este sentido, si tenemos en cuenta la cercanía geográfica con la comarca del Aljarafe y la estrecha relación que se estableció con sus vecinos, parece lógico discurrir que estas poblaciones pronto van a seguir los pasos de la urbe, sobre todo al adoptar la festividad del Corpus Christi como una de sus fiestas mayores.

Las Hermandades Sacramentales del Aljarafe

La creación de Hermandades Sacramentales en Sevilla y su provincia supone un hecho de especial relevancia a la hora de entender el origen y desarrollo de la Fiesta Grande. La fundación de las Hermandades Sacramentales en Sevilla data de comienzos del siglo XVI. Sin embargo, tenemos constancia de la existencia de una serie de congregaciones de origen hospitalario bajo la advocación del Cuerpo de Cristo desde la Baja Edad Media¹¹. La institución de estas hermandades eucarísticas está vinculada a la figura de D^a Teresa Enríquez Alvarado. Dicha dama, apodada “la Loca del Sacramento” o “la embriagada de este Vino celestial¹²”, llegó a Sevilla en 1511 acompañando al séquito de Fernando el Católico y su segunda mujer D^a

⁹ HURTADO GONZÁLEZ, José Antonio. “El Corpus Christi en Sevilla y una mirada al Mundo Clásico”, en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium1 /4 -IX -2003/* coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 1, 2003, San Lorenzo del Escorial, pág. 550.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 547.

¹¹ RODA PEÑA, José. “Sobre el origen de las Hermandades Sacramentales de Sevilla: una revisión historiográfica y documental”, en *XII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y Provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2011, pág. 217.

¹² RODA PEÑA, José. *Hermandades Sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1996, pág. 24.

Germana de Foix. Durante su estancia en la citada ciudad, promovió con gran celo la creación de corporaciones para rendir solemne culto al Santísimo Sacramento¹³.

Las distintas collaciones de la ciudad acogieron con notable celeridad la iniciativa de D^a Teresa Enríquez, la cual había conseguido a través de la Bula *Pastoris Aeterni* todo un rosario de indultos y especiales privilegios para aquellas hermandades sacramentales que quedasen fundadas bajo su patrocinio. Así pues, según atestigua el propio Alonso Morgado en su *Historia de Sevilla*, en 1587 cada parroquia sevillana contaba con dos cofradías: una del Santísimo Sacramento y otra de las Ánimas Benditas¹⁴.

Los pueblos del Aljarafe, adoptando el referente de las parroquias sevillanas, comenzaron a propiciar la fundación de hermandades para el culto al Cuerpo y la Sangre de Cristo a partir del siglo XVI. De hecho, el historiador Francisco Amores Martínez ha documentado la fundación, en algunos casos, y la existencia, en otros, de estas corporaciones¹⁵. Dicho autor ha hallado noticias que testimonian la actividad de estas cofradías eucarísticas en distintas localidades del Aljarafe desde finales del siglo XVI. En su estudio titulado *Culto y fiesta en torno al Santísimo Sacramento en los pueblos del Aljarafe Sevillano (1550-1835)* recoge los datos referidos a las siguientes poblaciones: Gínes (1575), parroquia de Santiago de Castilleja de la Cuesta (1583), parroquia de la Concepción de la misma villa (1615), Huévar (1625), Villamanrique de la Condesa (1620), Albaida (1637), Aznalcázar (1651), Villanueva del Ariscal (1657), Pilas (1669), Bormujos (1689), Umbrete (1693), Olivares (1717) y Salteras (1783)¹⁶. Del mismo modo, considera que debieron existir otras hermandades sacramentales en más villas de la comarca, aunque parece ser que no se han conservado fuentes documentales que así lo atestigüen.

Conocer los principios fundacionales de las mencionadas corporaciones aljarafeñas, así como la labor asistencial y de culto que fueron realizando a lo largo de su desarrollo posterior resulta de gran valor para el estudio al que nos enfrentamos. Pues, según rezaba en sus propias Reglas, les correspondía precisamente a ellas encargarse de promover el Culto al Santísimo y de organizar todas las festividades instituidas en honor del Sacramento. Entre todas estas solemnidades, especial boato revestían las procesiones eucarísticas celebradas con motivo de la festividad del Corpus Christi. Sin embargo, llegados a este punto es necesario advertir que, en el caso de Sevilla capital, arquetipo en cuanto a la celebración de la Fiesta Mayor para el resto de la comarca, tan sólo la Hermandad Sacramental del Sagrario participaba en la magna procesión

¹³ RODA PEÑA, José, “Sobre el origen de las Hermandades Sacramentales...”, op. cit., pág. 223.

¹⁴ MORGADO, Alonso. *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1587, pág. 473.

¹⁵ AMORES MARTÍNEZ, Francisco. “Culto y fiesta en torno al Santísimo Sacramento en los pueblos del Aljarafe Sevillano (1550-1835)”, en *Actas del Simposio 1/4-IX-2003 / coord. Por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla*, Vol. 1, 2003, Ediciones Escorialenses, San Lorenzo del Escorial, 2003, pág. 525.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 526.

general del Corpus organizada por el Cabildo de la Catedral. El resto de las Hermandades Sacramentales procesionaban sólo en sus respectivas collaciones¹⁷.

En cuanto a los rasgos que definen a las cofradías eucarísticas de la comarca del Aljarafe, lo primero que hay que señalar es que presentan características muy similares entre ellas con ligeras variaciones que suelen deberse bien al número de hermanos que las componen o, simplemente, a la importancia de la localidad en la que radican¹⁸. Además, estas analogías también se observan si comparamos estas corporaciones rurales con las establecidas en la Capital. Del mismo modo, las Hermandades Sacramentales del Aljarafe se asemejaban a las de su urbe de referencia en el hecho de que su gobierno estaba regido por un cabildo o Junta de Oficiales cuyo cometido era velar por la escrupulosa observancia de su Regla y promover el engrandecimiento de la cofradía¹⁹. La nómina de cargos estaba encabezada por el Alcalde, seguido del mayordomo, el fiscal, escribanos, priostes, diputados, auxiliares y el muñidor. Cada cargo tenía unas funciones que aparecían claramente definidas en el Libro de Reglas, y la duración del mandato habitualmente era anual. La Junta de Gobierno solía estar constituida por siete u ocho Oficiales más un número variable de diputados según la importancia de la corporación.

Otro punto de confluencia entre estas hermandades lo hallamos en el hecho de que todas ellas celebraban varios cabildos al año según estipulaban sus respectivos Libros de Reglas. De esa relación de reuniones, había dos que tenían especial relevancia en la actividad anual de la cofradía. Se trataba en concreto del cabildo para la elección de la Junta de Oficiales y la presentación de las cuentas y del que se convocaba para la preparación de la celebración de la festividad del Corpus. Igualmente, las propias disposiciones de los mencionados Libros de Reglas nos revelan otro paralelismo entre todas estas corporaciones. Nos estamos refiriendo al hecho de que las hermandades sacramentales no sólo tenían que encargarse de promover y fomentar la fe en el Sacramento Eucarístico, sino que, además, debían dar asistencia a los hermanos difuntos. En consecuencia, la organización de los entierros también era una función que les competía.

Asimismo, podemos concluir esta brevísima síntesis comparativa entre las Hermandades Sacramentales de Sevilla y las de las poblaciones del Aljarafe, aludiendo al hecho de que, tanto unas como otras sostienen su labor de culto y caridad gracias a las limosnas y rentas. Las limosnas procedían de los pagos realizados por los propios hermanos a su ingreso en la corporación, y, sobre todo, de las demandas públicas que se llevan a cabo en los templos y en las calles en determinadas fechas del año litúrgico²⁰. Bajo la denominación de renta, nos estamos refiriendo a

¹⁷ RODA PEÑA, José. *Hermandades Sacramentales de Sevilla...*, op. cit., pág. 62.

¹⁸ AMORES MARTÍNEZ, Francisco. “Culto y fiesta en torno al Santísimo Sacramento...”, op. cit., pág. 528.

¹⁹ RODA PEÑA, José. *Hermandades Sacramentales de Sevilla...*, op. cit., pág. 42.

²⁰ AMORES MARTÍNEZ, Francisco. “Culto y fiesta en torno al Santísimo Sacramento...”, op. cit., pág. 529.

todas las dotaciones, capellanías, mandas testamentarias y obras pías que administraba la Hermandad y que constituían su principal fuente de ingresos²¹.

La Fiesta del Corpus en el Aljarafe sevillano

Desde la institución de la festividad del Corpus en 1264, la Iglesia no cesó de hacer llamamientos para que su celebración se realizara con la mayor de las solemnidades al mismo tiempo que exhortó insistentemente a la masiva participación de los fieles. Precisamente con el fin de concitar la sensibilidad del máximo número de creyentes, los impulsores de dicha celebración no dudaron en enfatizar los aspectos festivos y lúdicos que la misma poseía, lo que dio lugar a la configuración de una fiesta en la que la amalgama de elementos profanos y sagrados resultaba casi indisoluble²².

Desde que el Concilio de Trento consolidó la festividad del Corpus Christi como la Fiesta Mayor de cada ciudad o pueblo, las localidades aljarafeñas no quisieron permanecer al margen de este hecho. Y esta es la razón por la cual sus cabildos se afanaron especialmente llegado el momento de conceder a la celebración toda la suntuosidad que la Iglesia recomendaba. Las características de estas fiestas rurales presentaban ciertas diferencias con respecto a las de los grandes Corpus urbanos por motivos obvios²³. Sin embargo, al igual que sucedía en las ciudades, los componentes festivos de carácter religioso-profano eran los que mayor expectación y júbilo causaban en los lugareños, pues cada año eran diferentes²⁴.

Según manifiesta Francisco Amores, las primeras constancias documentales que nos hablan sobre la manera de celebrar la fiesta en estas localidades se remontan al siglo XVI. En ellas encontramos datos que nos permiten conocer la implicación que tuvieron las autoridades civiles, las parroquias y las hermandades en la organización y desarrollo de la celebración. Al mismo tiempo, también nos permiten escudriñar las peculiaridades que la distinguen de la capital. La mayor de todas las singularidades que diferencian la festividad del Corpus en estos pueblos es el traslado de la fecha de la Octava y Solemne Procesión a los meses de verano. El motivo por el cual se movía su celebración era porque la población de estas villas era eminentemente agrícola, y la fecha de su conmemoración litúrgica coincidía de pleno con un momento álgido en sus labores agrarias. Por lo tanto, la necesidad de atender las obligaciones laborales, que sin duda constituían la base de su sustento, impedía que la fiesta pudiese ser preparada con el boato que esta merecía.

²¹ RODA PEÑA, José. *Hermandades Sacramentales de Sevilla...*, op. cit., pág. 53.

²² MARTÍNEZ GIL, Fernando y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo. “Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen...”, op. cit., pág. 152.

²³ MARTÍNEZ GIL, Fernando y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo. “Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen...”, op. cit., pág. 170.

²⁴ SANZ SERRANO, M^a Jesús. “El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI. Castillos y Danzas”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, N^o 10, Sevilla, 1997, pág. 124.

Tal circunstancia ha podido documentarse en algunas localidades porque aparecen recogidas en los propios Libros del Reglas, como es el caso de Umbrete y Salteras²⁵. Sin embargo, en otras localidades ha sido necesario recurrir a memoriales, libros de actas de cabildos, testamentos y otros documentos de diversa naturaleza para hallar referencias al traslado de la fiesta. En algunas localidades se elegía como fecha alternativa la que coincidía con la solemnidad del patrón, mientras que en otras simplemente se dejaba a criterio del Cabildo de Oficiales.

En cuanto a la octava del Corpus, los doctores Prieto Gordillo y Herrera García nos aportan información documental que nos habla, en unos casos, del traslado e incluso suspensión de su celebración por la falta de feligreses asistentes²⁶, y en otros, de la celebración de un octavario con gran fastuosidad por ser sufragados por personas de alta posición social para que lo aplicasen por el eterno descanso de su alma²⁷.

Dada la importancia de la fiesta, en su celebración estaban implicados los dos cabildos de cada población: el secular y el eclesiástico. Este dato nos conduce de nuevo a establecer un paralelismo entre lo que ocurría en cada una de estas localidades y lo acaecido en la capital hispalense. En lo que se refiere a Sevilla, el profesor Lleó Cañal ha documentado cómo los gastos que ocasionaba la procesión, principal manifestación de la fiesta del Corpus, eran sufragados por ambos cabildos²⁸. Por otra parte, gracias a los datos hallados por Gestoso en un texto de 1454, hemos podido conocer cómo se desarrollaba la procesión del Corpus desde sus vísperas, así como cuáles eran las competencias y la participación de cada cabildo en la celebración de Fiesta Grande²⁹. Si nos fijamos en el caso de la comarca del Aljarafe, igualmente existen fuentes documentales que corroboran una alta participación del Concejo Municipal en la celebración de la Fiesta. Conocemos cómo el Ayuntamiento de Aznalcázar en 1774 optó por imponer una serie de obligaciones a sus vecinos para asegurar el engalanamiento de las calles por donde iba a discurrir el cortejo³⁰. En otros, se tienen constancias de cómo los ayuntamientos ayudaban a sufragar algunos de los elementos festivos, como los músicos y danzantes, aportando distintos donativos y otra suerte de dádivas a las parroquias según era costumbre en Albaida³¹. Finalmente, encontramos casos como el de Sanlúcar la Mayor, que ha documentado Amores Martínez. Según este investigador, el Consistorio de dicha localidad estableció un “impuesto obligatorio del

²⁵ AMORES MARTÍNEZ, Francisco. “Culto y fiesta en torno al Santísimo Sacramento...”, op. cit., págs. 530-531.

²⁶ PRIETO GORDILLO, Juan. *La Hermandad de la Plaza de Castilleja de la Cuesta (1370-2000)*, Hermandad de la Soledad, Castilleja, 2000, pág. 103.

²⁷ HERRERA GARCÍA, Antonio. *Villanueva del Ariscal. Historia de mi pueblo*, Ed. Ayuntamiento de Villanueva del Ariscal, Villanueva, 1995, pág. 205.

²⁸ LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Fiesta Grande...*, op. cit., pág. 25.

²⁹ GESTOSO, José. *Curiosidades antiguas sevillanas (Serie segunda)*, Sevilla, 1910, reedic. Sevilla, 1993, págs. 93-95.

³⁰ VÁZQUEZ SOTO, José M^a. *Historia de Aznalcázar*, Ed. Gráfica Sand, Sevilla, 1970, págs. 116-117.

³¹ GELO FRAILE, Romualdo. *Albaida. Estudio documentado*, Albaida del Aljarafe, 1995, pág. 197.

Corpus” para los vecinos que se dedicaban a la cría de ganado³². Otra función que corría a cargo del Concejo era la organización de los festejos populares que prologaban la celebración hasta las horas vespertinas. A este respecto, tenemos que citar las aportaciones del profesor Antonio Herrera, quien ha testimoniado que era costumbre de cierto arraigo por estos municipios la celebración de corridas de toros como complemento festivo a las conmemoraciones litúrgicas³³.

La multitudinaria participación de los parroquianos y el alborozo y regocijo que los componentes populares de la fiesta causaban en ellos ocasionaron no pocos desvelos a las autoridades. Los desórdenes públicos que provocaba la ociosidad popular condujeron a las autoridades tanto civiles como eclesiásticas a la promulgación de un elenco de restricciones encaminadas a restablecer el control de la fiesta³⁴.

No podemos continuar sin detenernos en la descripción de los elementos que conformaban la procesión, los cuales, como ya se ha comentado, eran muy similares en la mayoría de las localidades a las que nos estamos refiriendo. La comitiva procesional solía ir precedida del muñidor. A continuación, le seguía el cortejo compuesto por los hermanos de las cofradías establecidas en la parroquia –generalmente todos ellos portaban hachas de cera–. Finalmente, el séquito procesional se cerraba con la presidencia de la corporación. Como culmen de esta comitiva, la Custodia se alzaba como indiscutible protagonista y razón de ser de la procesión. En los primeros momentos, era portada bajo palio, una costumbre que se abandonó en el siglo XVIII al ser sustituida por las custodias de asiento.

Es común en muchas de estas poblaciones la presencia de una imagen de la Virgen portada en andas. A este respecto, se tienen noticias de la presencia de Nuestra Señora de la Oliva en la procesión del Corpus de Salteras desde 1527³⁵. También tenemos constancia de la presencia de la Virgen en las procesiones del Corpus en las localidades de Albaida³⁶ y Olivares.

Por último, hay que destacar, según documenta Francisco Amores, que los pueblos del Aljarafe añadieron a sus respectivos cortejos el acompañamiento musical y la presencia de danzantes tal y como se hacía en Sevilla. Su contratación corría normalmente a cargo de las hermandades sacramentales, las cuales, en función de su economía, podían permitirse un número más o menos nutrido de componentes para engrandecer su solemnidad³⁷. Sin embargo, según ha

³² Archivo Histórico Parroquial de Sanlúcar la Mayor (AHPSM), leg. 1532, citado en AMORES MARTÍNEZ, F. “Culto y Fiesta en torno...”, op. cit., pág. 532.

³³ HERRERA GARCÍA, Antonio. *El Aljarafe sevillano durante le Antiguo Régimen*, Ed. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1980, pág. 383.

³⁴ MARTÍNEZ GIL, Fernando y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo. “Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen...”, op. cit., pág. 170.

³⁵ GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio. *La Virgen de la Oliva de Salteras. Historia, Arte y Devoción en los siglos XVI al XX*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Salteras. Delegación de Cultura, Salteras, 2005, pág. 47.

³⁶ GELO FRAILE, R. *Albaida: Estudio...*, op. cit., págs. 196-197.

³⁷ AMORES MARTÍNEZ, Francisco. “Culto y Fiesta en torno...”, op. cit., págs. 534-535.

descrito el profesor Vicente Lleó, estas danzas fueron prohibidas a partir de finales del siglo XVII por considerar que diezaban el respeto debido al Santísimo Sacramento³⁸.

Salteras: la Festividad del Corpus Christi y su Hermandad Sacramental

En 1443 Juan II de Castilla otorgó a Salteras el título de “Guarda y Collación de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla”. Dicha concesión real dotaba a los habitantes de la villa de los mismos derechos y beneficios que poseían los vecinos de Sevilla³⁹. Del mismo modo, estas prebendas la hicieron descollar desde el punto de vista demográfico sobre las demás poblaciones de la comarca. Este hecho pronto se tradujo en la necesidad de erigir un nuevo templo para dar acogida a toda la feligresía, así como a la creación de numerosas hermandades que, además de ocuparse del culto litúrgico, van a desarrollar una importante labor de carácter asistencial⁴⁰.

Los orígenes de la Hermandad Sacramental de Salteras podrían remontarse a comienzos del siglo XVII, según defiende el profesor González Polvillo. Dicho investigador documenta, en su estudio sobre las *Hermandades de Salteras en la Edad Moderna*, tres noticias que revelan su existencia: la primera, la de mayor antigüedad de cuantas se conocen, nos remiten al año 1633, y en ella se alude al encargo de unas colgaduras para engalanar la Iglesia el día del Corpus; la segunda se produce dos años más tarde, y se refiere a la presencia del visitador Juan Ximénez Bernal, quien encarga la construcción de la Capilla del Comulgatorio cuyos gastos habían de ser sufragados por la Fábrica y la Hermandad Sacramental. Por último, la tercera información que aporta este investigador data de 1650, y hace alusión al rendimiento de cuentas del mayordomo de fábrica cuando se refiere al gasto de aceite para la lámpara del Santísimo, que era compartido semestralmente por la Hermandad del Santísimo y la de las Ánimas Benditas⁴¹.

Sin embargo, se conocen noticias documentales acerca de la celebración del Corpus desde fechas más tempranas que igualmente ha aportado el profesor González Polvillo. En su libro *Iglesia y Sociedad en la Villa de Salteras durante el siglo XVI*, recoge una cantidad importante de noticias que permiten reconocer algunos de los componentes, tanto litúrgicos como festivos, que fueron configurando la fiesta en Salteras a lo largo del siglo XVI. Estos datos han sido hallados por el citado investigador en los Libros de cuentas de fábricas del Archivo Parroquial de Salteras. Dichos libros contienen toda la documentación referida a los gastos de cera e incienso para la celebración del culto al Santísimo Sacramento, así como la Octava y las Vísperas. Gracias

³⁸ LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Fiesta Grande...*, op. cit., págs. 74-75.

³⁹ GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio. *La Virgen de la Oliva de Salteras*. op. cit., pág. 11.

⁴⁰ GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio. “Las Hermandades Sacramentales de Salteras en la Edad Moderna”, en *V Simposio sobre las Hermandades de Sevilla y su Provincia*, /coord. por José Roda Peña, Sevilla, 2004, pág. 79.

⁴¹ *Ibidem*, págs. 91-92.

a estas detalladas relaciones de ingresos y gastos en la Fábrica Parroquial, hoy podemos saber que por aquel entonces ya se celebraba el Octavario y las Vísperas con gran solemnidad, dado el gasto extraordinario de cera e incienso que ha quedado registrado en estos libros. También conocemos que las calles por las que discurría el cortejo eran exornadas con juncias y otras hierbas aromáticas, o que la presencia de danzantes era ya un componente presente en la procesión. Igualmente, estas relaciones de gastos ofrecen información sobre el pago que se hacía a los que portaban al Santísimo en andas o a los que traían las insignias para el cortejo⁴².

Sobre la incorporación de la imagen de Nuestra Señora de la Oliva a la procesión del Corpus Christi, González Polvillo ha constatado su presencia desde 1527. En esta noticia se recoge la orden dada por el visitador Rodrigo Velázquez para “*que el mayordomo no gaste cosa alguna con las personas que llevan la imagen el día del Corpus Xhristi*”⁴³.

Como podemos apreciar, ya desde el siglo XVI la festividad del Corpus en Salteras muestra casi idénticas características que las mencionadas anteriormente para el resto de las localidades del Aljarafe. De la misma manera que otras poblaciones de la comarca modificaron la fecha de su Fiesta Mayor, la Villa de Salteras trasladó la festividad del Corpus al día 15 de agosto, día en el que la población rendía fervorosísimo culto a María Santísima en la advocación de Santa María de la Oliva. Así aparece recogida en las actuales Reglas de la Sacramental en su Capítulo VIII: “*Siendo tradición y costumbre antiquísima el celebrar esta Hermandad su Fiesta Principal o de Instituto el día quince de Agosto, festividad de la Asunción Gloriosa de Ntra. Sra. A los Cielos en Cuerpo y Alma, y siguiendo su tradición la continuará celebrando en ese día [...]*”.

Actualmente se conserva un Libro de Reglas de la Hermandad, del 30 de abril de 1783, fecha en el que fue presentado ante notario, “*siendo Alcaldes de la misma, Lorenzo Pérez y Francisco Pacheco; Mayordomo, Pedro Marín Serezera y Josef Ciero el Secretario*”. Estas Reglas fueron “*aprobadas el 12 de septiembre de 1783 por Don Ignacio Ceballos, Deán y Canónigo de la S.I.C. de Sevilla, Provisor y Vicario General del Arzobispado, siendo Mayordomo de la hermandad Pedro Marín Serezera*”. Como puede verificarse en el propio Libro, costaron 327 reales y 25 maravedís⁴⁴. Por otra parte, en el capítulo II queda explicitado que no se trata de las Reglas fundacionales: “*esta Hermandad del Santísimo Sacramento de esta Villa de Salteras se halla al presente sin Regla alguna, para el gobierno, y sus puntuales obligaciones, o ya porque se aya perdido o consumido o porque éstas haya padecido una gran decidia, en vista de todo*

⁴² GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio. *Iglesia y sociedad en la Villa de Salteras durante el siglo XVI*, CEIRA3, Ed. Deimos, Madrid, 1994, pág. 231.

⁴³ *Ibidem*, pág. 231.

⁴⁴ Archivo de la Hermandad Sacramental de Salteras (en adelante AHS), Libro de Reglas. Salteras. Año 1783.

*ordenamos la presente Regla*⁴⁵”.

Los fines de esta Hermandad tampoco difieren de los de las demás Hermandades Sacramentales creadas en Sevilla y provincia a lo largo del XVI: “*Promover el culto al Santísimo Sacramento [sic] de la eucaristía y fomentar la vida cristiana entre sus cofrades y feligreses de la Parroquia*⁴⁶”. Con estas palabras aparece recogido en el Título I del Libro de Regla. Las Reglas comienzan con los cuatro Evangelios escritos en latín, y prosigue con un extenso texto en honor a D^a Theresa Henríquez, donde se explica la labor y empeño que ésta puso en la fundación de Hermandades para el mayor culto del Sacramento Eucarístico. En el texto se detalla con primorosa meticulosidad el proceso llevado a cabo por dicha dama para instar a las parroquias a fundar en sus sedes corporaciones que rindieran culto al Cuerpo y la Sangre de Cristo y que al mismo tiempo velaran por el auxilio y asistencia de los hermanos en los momentos finales de su existencia. Según explica el profesor Roda Peña, es posible que este preámbulo laudatorio fuera una “*fórmula estereotipada copiadas de unas Hermandades a otras a la hora de presentar sus Reglas para la aprobación eclesiástica*⁴⁷”.

A continuación, las Reglas de la Hermandad recogen a lo largo de sus 28 capítulos todo lo referido a la función y fin de la corporación, los órganos de gobierno de la misma, los requisitos y preceptos que deben cumplir los hermanos, el desarrollo de los cabildos, el sostenimiento económico de la Hermandad y las festividades y cultos que debe celebrar la Sacramental. En el capítulo II se detalla que la cofradía no tiene un número límite de hermanos, situación que según González Polvillo no fue extensiva a todas las hermandades salterianas⁴⁸. No obstante, en el capítulo III, se establecen las cualidades que debían tener los aspirantes a ingresar en la cofradía: “*Que el que se huviere de recibir por hermano sea Christiano viejo limpio de toda mala rasa, de judíos ni descendientes de ellos, ni de Moros, ni de Mulatos, ni de los recién convertidos a Nuestra Santa Fe Cathólica*⁴⁹”.

Posteriormente, en el Capítulo VI queda explicitada cómo ha de estar constituida la Junta de Oficiales, así como las correspondientes funciones de cada cargo. Quedando el gobierno de esta corporación compuesto por los siguientes cargos: dos alcaldes, un mayordomo, un fiscal, un escribano, un prioste y seis diputados. Todos ellos debían ser elegidos anualmente en el Cabildo General de Elecciones, que en el caso de esta Hermandad debía celebrarse el día del Señor San Juan Evangelista⁵⁰.

De los veintiocho capítulos que contiene el Libro de Reglas de 1783, especial interés tiene para nuestro estudio el número XXVIII, pues contiene las disposiciones referidas a las

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ RODA PEÑA, José. *Hermandades Sacramentales de Sevilla...*, op. cit., pág. 29.

⁴⁸ GONZÁLEZ POLVILLO Antonio. “Las Hermandades Sacramentales de Salteras...”, op. cit., pág. 93.

⁴⁹ A. H. S. Libro de Reglas, Hermandad Sacramental, 1783, Cap. III.

⁵⁰ A. H. S. Libro de Reglas, Hermandad Sacramental, 1783, Cap. VIII, IX y X.

festividades que debe celebrar la Hermandad: *“Como desde tiempo inmemorial esta Hermandad debe celebrar en Enero el primer día, Febrero las cuarenta y ocho horas, Fiesta de Resurrección, Pan y Peces, Ascensión del Señor, Pascua de Espíritu Santo y demás que han sido estilo y el Día del Señor ha de ser obligado poner toda la cera y demás alhajas, atendiendo que esta Fiesta la han de hacer los dos cabildos, secular y eclesiástico y se dispondrán los gastos para que se haga dicha Función al mayor Obsequio y Culto a Dios Nuestro Señor”*⁵¹.

Si hay un documento que contenga la información de mayor valor para el presente artículo son las Letras, Salud y Bendición Apostólicas que se hallaron en el Archivo Parroquial de la Iglesia de Santa María de la Oliva de Salteras en septiembre de 1987. Esta Concesión Pontificia fue otorgada por el Papa Pío VI a la Hermandad Sacramental de Salteras, el 7 de julio de 1784, en reconocimiento a su dedicación al Culto al Santísimo Sacramento y por todas las obras de piedad, caridad y misericordia realizadas por la corporación. Mediante la emisión de estas letras, el pontífice concedía a sus hermanos un notable número de indulgencias. Con estos privilegios, el Santo Padre no sólo quería premiar la labor que desempeñaban los hermanos de esta congregación, sino que, además, trataba de alentar a todos los parroquianos para que ingresaran en la Hermandad y se adscribieran con la mayor de las entregas y devociones al culto al Santísimo Sacramento, así como a las obras de carácter asistencial que los hermanos llevaban a cabo con la población de la villa: *“[...] así pues con el objeto de que dicha Hermandad cobre de cada día mayor incremento y para fomentar mas y mas en sus miembros en la práctica de las obras de piedad y caridad, y además para que los fieles sean aconsejados a integrarse en dicha Hermandad”*⁵² [...].

Estas mismas Letras Apostólicas representan el núcleo de nuestra investigación, pues en ellas Pío VI otorga a la Hermandad Sacramental de Salteras la potestad de establecer a perpetuidad la fecha para la celebración de la “Fiesta del Señor”, beata denominación con la que es conocida desde el siglo XVIII la festividad del Corpus Christi en algunos pueblos del Aljarafe: *“[...] en el día de la Fiesta Principal de todos los años, la cual será señalada por la Hermandad y aprobada por el Sr. Obispo, de forma que no se pueda cambiar en lo sucesivo, excepto que no coincida con la fiesta de Pascua de Resurrección, o sea, desde la tarde del día anterior hasta la puesta del sol del día de la Fiesta de cada año”*⁵³ [...]”. A esta disposición, el Pontífice añadía un condicionante de obligado cumplimiento para su mantenimiento, y era la prohibición de fusionarse con alguna otra corporación que tratara de conseguir las indulgencias concedidas únicamente a dicha hermandad: *“Queremos sin embargo que si dicha Hermandad fuese agregada a alguna Archicofradía o se agregase en lo sucesivo, por cualquier razón o causa para conseguir*

⁵¹ A. H. S. Libro de Reglas, Hermandad Sacramental, 1783, Cap. XXVIII.

⁵² A. H. S. Letras Apostólicas. Transcripción de 1987, Salteras, 1784.

⁵³ *Ibidem*.

*participar de las Indulgencias de aquella, estas Letras quedarán sin fuerza y valor*⁵⁴”.

El hallazgo de este documento, que actualmente se conserva enmarcado en la Sacristía de la Iglesia Parroquial de Santa María de la Oliva de Salteras, ha hecho posible que la villa de Salteras se distinga legítimamente de las demás poblaciones de la comarca. Pues, si bien es cierto que el traslado de la festividad solemne del Santísimo Sacramento era una práctica habitual en la mayoría de las localidades del Aljarafe, como hemos documentado a lo largo del presente artículo, tan sólo Salteras posee esta concesión papal a perpetuidad desde 1784.

⁵⁴ *Ibídem.*

IV. ARQUITECTURA

UNA ESTANCIA CELESTIAL EN LA TIERRA: EL CAMARÍN

Venancio Galán Cortés, Universidad de Granada

El camarín en la historia del arte: Procedencia, evolución y características

La pieza del camarín es a día de hoy una gran desconocida para la historiografía siendo el primer historiador que le dedica un estudio George Kubler¹. Será la primera persona que destaque la originalidad de esta pieza arquitectónica. En dicho estudio hará una clasificación de los camarines según su tipología e intentará buscar en otras piezas arquitectónicas una conexión y posterior evolución para mostrar su procedencia. Al igual que Kubler intenta ver en los camarines una evolución arquitectónica de otros espacios, sagrados y profanos tales como una capilla, un retablo gótico o incluso la caja de seguridad de un banco, otros historiadores que han tratado este tema también han querido dar su visión sobre la posible procedencia que puede tener esta pieza arquitectónica y su posterior evolución hasta llegar a las piezas religiosas que hoy aquí se estudian.

Se ha venido afirmando por la historiografía moderna que el camarín fue traído a España por la corte de Felipe V. Una pieza que en su origen serviría como tocador, vestidor e incluso como punto de encuentro de las damas distinguidas de la aristocracia francesa. Un espacio, donde el acceso estaba muy restringido el cual presentaba una exacerbada decoración, viendo en esta singular estancia el germen del camarín. Ha sido una constante ver como dicha historiografía siempre ha venido afirmando que esta estancia celestial es la adaptación de un espacio profano. Pero habrá que retrotraerse mucho más en la historia para saber, no solo de donde viene este *modelo* de estancia sino para conocer donde aparece por primera vez la palabra camarín ligada a un espacio sagrado. Un espacio que presentaba las mismas características y funcionalidad que serán llevadas a su máximo exponente en el barroco Andaluz.

La palabra camarín aparece mencionada por primera vez en el Antiguo Testamento, en el Segundo Libro de Crónicas *los sacerdotes dejaron el arca de la Alianza del Señor en su lugar; en el camarín del templo, es decir en el lugar del Santísimo, bajo las alas de los querubines*². Este camarín del que habla el Antiguo Testamento estaría ubicado en el interior del Templo de Jerusalén construido por el rey Salomón. Esta es la primera referencia en la que aparece la palabra camarín vinculada al plano de lo Sagrado junto a la descripción de una serie de elementos tanto

¹ KUBLER, George. "Arquitectura española en los siglos XVII y XVIII", en *Ars Hispaniae*, vol. 14, 1957, págs. 285-291.

² 2 Cr 5, 7.

arquitectónicos, decorativos e incluso rituales en relación a esta estancia que se retomarán en los siglos XVII y XVIII. Una habitación cuadrada ubicada en alto, a la que se accedía por unas escaleras pero a la cual no todo el mundo podía acceder, decorada con ricos materiales, oro y piedras preciosas. Para llegar al interior del camarín se tenía que pasar por otras estancias usadas como antecámaras.

Esta descripción bíblica da una idea de la majestuosidad y riqueza que tenía el camarín del Templo de Jerusalén, lugar en la tierra elegido por Dios para habitar entre los mortales.

Una cámara dorada, una estancia divina en la tierra, en la cual tienen cabida muchos de los aspectos, tanto estructuralmente, como iconográficamente e incluso ritualmente que quedarán relegados al olvido hasta la llegada del impulso trentino y la nueva religiosidad. Pero antes de hablar del papel que tuvo el Concilio de Trento y sus repercusiones respecto a la religiosidad y devoción popular cabe recordar que esta idea de estancia divina en el plano mundano ubicada en el interior de un templo con un acceso restringido y unas características similares, fue un hecho de lo más frecuente en el mundo greco-romano. Los griegos también tenían una estancia residencial construida en el interior de sus templos, que servía de residencia al Dios al que le estuviera dedicado el mismo. En el centro del templo se disponía una construcción conocida como *cella*, una cámara pequeña rectangular y sin ventanas que servía de residencia a la divinidad. Este modelo de habitáculo será algo que tome el mundo romano pero en este periodo la cámara se trasladará al fondo del templo.

Esa necesidad que tiene el ser humano de tener cerca el plano divino tendrá su máxima expresión artística tras el Concilio de Trento. Tras la celebración del mismo comenzará a impulsarse el acercamiento del plano divino al plano terrenal para hacer frente a las injurias lanzadas por Lutero y sus seguidores. Poco a poco se va humanizando a la divinidad, la cual es acercada al pueblo, no solo en la celebración de las procesiones sino también por el nuevo modo de concebir a la misma. Comenzará el apogeo y el gusto por vestir a las imágenes con ropa según la moda del momento, se les dotará de ojos de cristal y de pelo natural, con el único objetivo de dotarlas de humanidad. En este acercamiento será la venerada imagen la que elija el plano mundano para residir de forma perpetua con la intención de estar cerca de su pueblo. Consecuencia de este cambio en la mentalidad del momento, tendrá lugar en Granada y su provincia, la construcción de los camarines. Lugares de culto realizados en su gran mayoría para acoger a la Madre de Dios en sus distintas advocaciones, aunque hay que decir que también se realizará este tipo de construcciones para dar veneración a Cristo, a los Santos y a los Arcángeles. Unas piezas arquitectónicas las cuales son reflejo de una mentalidad religiosa y que serán impulsadas por las órdenes mendicantes.

En el caso de la ciudad de Granada el estudio de los camarines siempre ha recaído en el de la patrona la Virgen de las Angustias, el de la co-patrona la Virgen del Rosario, caso paradigmático por su decoración y sobre todo por su ubicación y el de San Juan de Dios. El mero hecho de que estos tres camarines compartan una serie de características arquitectónicas comunes no quiere decir que las mismas estén presentes en todos los camarines granadinos. Se ha dado por sentado, tomando como modelo estos tres ejemplos que los camarines granadinos tienen una serie de condicionantes arquitectónicos comunes algo que no es del todo cierto. Encarnación Isla afirma que: todos *“los casos granadinos el camarín es una torre exenta y en cada caso también hay cubiertas cupuladas en el camarín y abovedadas en la sacristía o panteón que hay en el piso bajo”*³. Esta afirmación de la historiadora, no es una realidad común como se mostrará a lo largo de este estudio, ya que el camarín no siempre ha de estar precedido por un *antecamarín*, entre otras cosas.

Llama la atención como se ha dado por sentado que estas son las partes que teóricamente comparten los camarines granadinos a nivel arquitectónico pero no se han tenido en cuenta una serie de elementos que están presentes en todos los casos.

Características comunes del camarín granadino

El camarín siempre está ubicado tras el altar mayor, en todos los casos excepto en el de la Virgen del Rosario que se encuentra situado en el crucero de la Iglesia de Santo Domingo en el lado del Evangelio⁴. Adosado al muro de la cabecera, el camarín, constituye un cuerpo exento del templo pero unido al mismo que al exterior es perfectamente identificativo como un cuerpo independiente y de humilde factura algo que en nada se corresponde con su lujoso interior. Desde el interior del templo el camarín no destaca, no rompe arquitectónicamente el muro al cual está adosado para que el fiel no pierda la imagen y el espacio que la rodea de vista.

La imagen, ubicada en el interior de la estancia, se verá reforzada con el retablo, parte indisoluble del camarín que a modo de fachada palaciega centra la visión del espectador. El uso del retablo será esencial por dos razones, la primera porque el mismo es parte fundamental para el desarrollo del programa iconográfico y porque se utilizará como pieza de adoctrinamiento del fiel. La otra razón es porque el uso de la embocadura en la calle central de la arquitectura lignaria ayudará a la potenciación de la Sacra imagen. El uso de este tipo de embocadura ayudará por otra

³ *Ibidem*, pág. 122

⁴ El camarín de la Virgen del Rosario de Granada ha sido muy estudiado, entre otros por la mencionada Encarnación Isla. Para saber más: RIVERA RODRÍGUEZ, Antonio et al *Nuestra Señora del Rosario, Historia, arte y devoción*. Granada, SERVIGRAF, 2011.

parte a dirigir la mirada del fiel en dirección ascensorial. Una pieza catequética que ayudará a la contemplación y la devoción de todo un pueblo.



Fig. 1. *Detalle de la Virgen de las Nieves y detalle de la decoración y del transparente.* Ermita de la Virgen de las Nieves, Gabia (Granada). Fotografía del autor.

Uno de los aspectos más importantes, tanto por su utilidad pero sobre todo por la simbología que conlleva será la presencia de la luz en el interior de la estancia. Una luz que estará presente en su doble vertiente, tanto natural como artificial. (Fig. 1) La luz natural será la procedente de la apertura en los muros del camarín, una luz que unida al uso de las luminarias dotarán a la imagen de ingravidez, dando como resultado una sensación de espacio trascendental⁵ y divino. Este carácter místico al que se hace mención no sería posible si la lucerna situada tras la imagen no existiera, siendo esta apertura en el muro la más importante de todas. La presencia de esta fuente de luz usada a modo de transparente será realmente la encargada de dotar a la imagen de esa ingravidez a la cual se acaba de hacer mención. Para que la luz cumpla en cierta medida su función el camarín tendrá como parte de su decoración el uso de espejos. La presencia de los mismos tiene a su vez un doble sentido: por un lado la relación alegórica que el espejo tiene en el mundo católico, el cual está relacionado de forma directa a ser el reflejo de las virtudes de la Iglesia. Por otro lado por ser usado como un instrumento útil para el aprovechamiento del uso de la luz. La presencia de los espejos en el interior de este palacio celeste estará relacionada a la

⁵ LÁZARO DAMAS, M^a Soledad, “Una lectura iconográfica del camarín de la Virgen de la Piedad de Baza”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, 2005, págs. 119 – 137.

recreación de un mundo irreal que potencia ese carácter divino-místico⁶, ligado a este tipo de espacios.



Fig. 2. *Discurso iconográfico del retablo y la cúpula del presbiterio.*
Ermita de Ntra. Señora de la Cabeza.
Churriana de la Vega (Granada).
Fotografía del autor.

Otro aspecto común en este tipo de estancia es la existencia de una escalera, la cual da acceso al interior de la pieza. Indistintamente del número de peldaños que tenga, la misma es un elemento presente en todos los camarines granadinos. Su presencia no solo sirve para salvar la distancia creada entre el templo y el nuevo cuerpo, sino que el uso de las mismas tiene un trasfondo simbólico y ritual. Es un medio de preparación y purificación donde el mortal comienza a ser consciente de que va a entrar en un plano divino y para ello conforme asciende debe dejar relegado en el plano terrenal sus vicios y pecados. Un ritual que se potenciará mucho más si el camarín cuenta con una serie de estancias que le preceden. La presencia de las mismas, cargadas de iconografía, irá calando profundamente en el espíritu de la persona.

Respecto a la iconografía, (Fig. 2) en el camarín se puede decir es parte necesaria y esencial para poder entender esa mentalidad religiosa y en todos los casos la respuesta al porqué se construye el mismo. Los camarines que están bajo una advocación Mariana, como es el caso de los tres elegidos para realizar este estudio, presentan dos discursos iconográficos: la Coronación de la Virgen y el papel de María como mediadora entre el plano terrenal y el

⁶ BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca: arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Polígrafa, 1978, págs. 195 -196.

espiritual⁷. La presencia de estos temas no exime a otros secundarios relacionados habitualmente con apariciones de la Virgen o milagros propiciados por la misma, pero será el episodio de la Coronación⁸ el que siempre está presente, indistintamente de que se represente en el interior de la estancia o en el retablo. La representación de este episodio será potenciado tras la celebración del Concilio de Trento, donde la Virgen María adquirió un papel protagonista frente al pensamiento luterano.

Muy ligado a la mentalidad de Trento será la veneración de las reliquias, presentes en todos los camarines granadinos. La existencia de huesos, sangre, *lignus crucis*, ropas, etc., no solo ayudará al culto hacia las mismas sino que su presencia en estas estancias celestes y la devoción que las mismas conllevaban en la ciudad de Granada potenciarán la construcción de un camarín-relicario, el de San Juan de Dios.

El impulso constructivo de los camarines tendrá lugar a lo largo del siglo XVII, llevando a su máximo esplendor y posterior decadencia en el siglo XVIII. Siglos en los que una Granada de profunda devoción y religiosidad impulsará la construcción de estas residencias celestiales en diferentes puntos de la ciudad y su provincia. Un trocito del cielo en la misma tierra “*donde lo sagrado se manifiesta en nuestro mundo y el hombre es capaz de percibirlo*”.⁹

Tres estancias celestiales en la Vega de Granada

Como ya se anunciaba al inicio de este estudio, la elección de los tres camarines que ahora toca desarrollar no es algo escogido al azar, sino que su estudio tanto arquitectónico como iconográficos, ayudará a entender al lector lo hasta aquí comentado.

Tres pueblos repletos de fervorosa a sus imágenes, que llevaron a cabo la construcción de tres camarines. Construcciones que nos mostrarán cómo aunque a pesar de la proximidad entre sí de los mismos y estar bajo una advocación mariana presentan grandes diferencias tanto estructuralmente como iconográficamente. El orden en que se va a proceder el estudio de los mismos esta reglado por la antigüedad de las piezas arquitectónicas comenzando por Alhendín,

⁷ En el barroco se acentúa el papel que juega la Virgen donde la Virgen será mediadora entre el cielo y la tierra. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca (estudio iconológico)*. Granada, Universidad, 1989, pág. 282.

⁸ Un tema muy abundante en el barroco pero que aún está falta de un estudio serio y profundo. Para saber más: SÁNCHEZ REAL, Javier. “Un lienzo inédito de José Risueño en la Iglesia de Torvizcón (Granada), *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 28, 1997, págs. 105 -112. GARCÍA CIETO, David. “La Coronación de la Virgen de Alonso Cano y taller, del convento del Ángel Custodio de Granada a Kingston Lacy”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, 2009, págs. 119 – 133.

⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada, Atrio, 2008, pág. 34.

seguido de Gabia, ambos datados a mediados del siglo XVII, para terminar con el de Churriana de la Vega, obra ya del siglo XVIII.

Camarín de la Inmaculada Concepción en Alhendín



Fig 3. *Inmaculada Concepción*. Pedro de Mena. 1656. Iglesia Parroquial Ntra. Señora de la Concepción. Alhendín (Granada). Fotografía del autor.

(Fig. 3) Pedro de Mena realizaría una imagen de 1.80 cm. de la Inmaculada Concepción en 1656 para el pueblo de Alhendín. Fue tal la belleza que sus gubias crearon que nada tuvo que objetar el que por entonces era su maestro Alonso Cano¹⁰ pues la imagen *quesalio tan a satisfacción de su maestro que no tuvo cosa que corregirle; fue la admiración de todos*, según nos dice Antonio Palomino en el Parnaso Español. Imagen venerada desde su llegada al pueblo el año de 1656 en el camarín, lo que nos hace pensar que para la llegada de la Virgen la estancia estaba arquitectónicamente acabada a falta solamente de la decoración. La obra de la parroquia se iniciará tras el mandato dado por Don Diego Hurtado de Mendoza en 1501, la cual estaría prácticamente acabada, a pesar de los contratiempos que tuvieron lugar en la fábrica de la misma¹¹ a inicios del siglo XVII. Tras ello comenzó la obra del camarín, acabado a mediados de siglo. Será algo muy común en la construcción de estas estancias que la obra se prolongue en el tiempo

¹⁰ En opinión del profesor Lázaro Gila Medina, Alonso Cano sería un factor clave para su aprendizaje. GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena, escultor 1628 – 1688*. Madrid, Arco/Libro, 2007, pág.86.

¹¹ El estudio más completo que hay sobre la parroquia de Alhendín: MOLINA VALERO, José. *La iglesia de Alhendín. Historia y arte*. Granada, Ayuntamiento de Alhendín, 2000.

ya que la misma era costeada habitualmente por la hermandad y por las limosnas que los fieles realizaban. Dicha prolongación será una constante y se mostrará de forma plausible en la decoración de estas estancias, donde en la mayoría de los casos se aprecian diferentes estilos y épocas. Pero esto es algo que no sucede en Alhendín, ya que tanto la arquitectura como la decoración son del siglo XVII y no hay muestra de que hubiera un largo periodo de tiempo en la fábrica del mismo.

Una obra de gran envergadura fue la llevada a cabo para realizar este camarín debido a la gran altura que debían de salvar y por todo el conjunto arquitectónico que se construyó en relación al mismo. En esta obra tienen cabida las partes arquitectónicas reseñadas por Encarnación Isla pues el mismo está compuesto de un *antecamarín*, el camarín propiamente dicho y bajo el mismo otra estancia que da acogida al archivo. Preceden al camarín dos estancias, la sacristía y un esbelto y alto *antecamarín* el cual funciona a modo de distribuidor espacial, ya que por él se puede acceder a la regia estancia, o bien por se puede pasar bajo la misma para salir a la calle sin necesidad de atravesar toda la parroquia.



Fig. 4. *Interior del Camarín de la Inmaculada. Iglesia Parroquial Ntra. Señora de la Concepción. Alhendín (Granada). Fotografía del autor.*

Una escalera, a modo de las presentes en cualquier palacio barroco que se precie nos conduce hacia unas puertas de librillo las cuales dan paso a un regio tocador. Una pieza exquisita, de una factura encomiable solo digna de ser residencia de la Virgen María. Custodiada la estancia por un cielo dorado en el que la presencia de cuatro ángeles nos recuerdan que estamos pisando

suelo sagrado, que pisamos un trozo de cielo en la tierra. Una cúpula gallonada acabada en una pequeña linterna decorada con veneras y cornucopias rebosantes de uvas que representan la abundancia que dejó María, donde el verde esperanza sirve de cama al regio dorado. Es realmente la recreación del peinador de la Reina, del tocador de María. Una estancia iluminada por dos grandes ventanales a modo de balconeras, que se abren al pueblo. (Fig. 4)

Cuatro tocadores colocados en las esquinas y sobre los mismos cuatro grandes espejos coronados con doradas flores y ramos de palmas muestras lauretanas de la pureza de quien allí reside. Jarrones de azucenas, las mismas que el ángel le entregó como símbolo de su pureza y la representación del anagrama de dicho saludo, *Ave María*.

Un imponente retablo en el que las columnas salomónicas y los estípites se fusionan con una rica decoración de hojas de vides, para enmarcar la calle central desde la que preside la Inmaculada Concepción que sostenida por tres hermosos querubes mira bendiciendo desde su tocador real. La imagen está flanqueada por las esculturas de San Joaquín y Santa Ana, que asisten a la coronación de su hija por el Padre y el Hijo. Retablo que Don Manuel Gómez Moreno, atribuyó a las gubias del cordobés Francisco Hurtado Izquierdo, el cual, según inscripción en el mismo se terminó de dorar en 1720¹². Fueron muy grandes los esfuerzos y donaciones que hizo pueblo y los religiosos para que se terminara dicha obra lignaria con la única intención de que este palacio celeste tuviera una fachada como merece.

Camarín de Nuestra Señora de las Nieves en Gabia Grande

Poco se conoce sobre esta pequeña ermita donde se venera la imagen que hiciera en 1615 Bernabé de Gaviria. Existen noticias que refieren a que en 1634 ya se daba licencia para que un ermitaño viviera en la ermita de Nuestra Señora de las Nieves¹³. Una ermita a la cual a mediados del siglo XVII se le adosará un pequeño camarín terminado de decorar en el siglo XVIII. Es el camarín con las dimensiones más pequeñas de los aquí estudiados pero no por eso el menor en cuanto a grandeza se refiere.

El retablo de este camarín tiene solo una calle central flanqueada por dos columnas pareadas a cada lado, lo que ayuda a la potenciación de la imagen que se venera en el interior. Esta advocación Mariana, está doblemente presente, ya que la Virgen de las Nieves no solo está representada escultóricamente sino que también lo está pictóricamente, concretamente será una pequeña pintura de la imagen venerada en Roma la usada como puerta del Sagrario. En el ático aparece representada ese doble papel que tuvo la Virgen en la tierra. María como trono oferente

¹² *Ibídem*, pág. 80.

¹³ LÓPEZ, Miguel Ángel. *Las parroquias de la diócesis de Granada (1501 -2001)*. Granada, Ave María, 2002, pág. 259.

del Divino Infante tomando el papel de mediadora, acompaña a su hijo en el instante en que es sacrificado por la redención de nuestros pecados. Un papel, el de la Virgen, premiado por la bendición del Padre que desde el Cielo y a pesar de la escena la bendice, acompañado de una corte celestial de ángeles portadores de atributos marianos.



Fig. 5. *Detalle de la decoración del Camarín de Nuestra Señora de las Nieves.* Ermita de la Virgen de las Nieves, Gabia (Granada). Fotografía del autor.

La antesala del camarín es una pequeña estancia que puede verse como una sacristía o como una especie de *antecamarín*, siendo la primer opción la más viable. Una estancia de pequeñas dimensiones presidida por unas escaleras. Al acceder al interior del camarín se tiene la sensación de que se entra a un delicado y exquisito joyero, obra más propia de un trabajo de damasquinado que de arquitectura. Es la recreación en este caso de una festiva corte celestial donde cuatro querubes músicos acompañan a la venerada imagen en su día a día. (Fig. 5) Una exuberante y envolvente decoración, realizada en tres épocas distintas, potencia y dotan de grandeza este pequeño espacio donde no hay un lienzo del muro que no esté decorado. Cuatro pechinas que juegan con el volumen y el reflejo, coronadas por el *Ave María*. Ocho ángeles que juguetones y que sentados sobre las cornisas custodian cuatro relicarios. Madera, espejos, vidrios, y escayolas policromadas dan sobrada muestra de que ningún material es innoble para engrandecer tan exquisito joyero. Decenas de espejos acompañan a la Virgen de las Nieves, con el fin de agrandar este sacro espacio. Tres colores dan cuerpo a esta decoración, el azul del cielo, el verde de la tierra color esperanza y el rojo símbolo de la ternura pero también de la pasión que está por llegar. Fueron los artistas que decoraron esta estancia a lo largo de los años, los

encargados de hacer tan digno y merecido marco, obteniendo como resultado no un palacio en la tierra sino un joyero para poder custodiar tan preciada *Imagen*.

Camarín de Nuestra Señora de la Cabeza en Churriana de la Vega

“En la villa de Churriana, jurisdicción de la ciudad de Granada, a 6 días del mes de Marzo de 1609 años(...) Alcaldes Ordinarios de esta Villa (...) dijeron que en el pago de Darailimón hay una haza de 8 ó 9 y poco más o menos (...) la cual está perdida y dicen que es de muchos vecinos de este lugar (...) que los que tienen parte en la dicha haza la ceden para que en la obra de Nuestra Señora de la Cabeza, de esta villa y su ermita que es de gran devoción...¹⁴. Al igual que en el pueblo de Gabia la ermita de Churriana de la Vega fue concebida para la veneración de su patrona. Sería a la llegada de los franciscanos, tras la donación de la ermita por parte del Arzobispo Don Pedro de Mendoza al Convento de San Francisco Casa Grande en 1616 momento en que el santuario comienza a embellecerse¹⁵. La devoción a la imagen, al igual que en los dos casos anteriores, llevará a la población a realizar una serie de limosnas y la celebración de unos grandes fastos para llevar a cabo la construcción de un camarín para la Virgen de la Cabeza. En el caso de Churriana, y gracias a la información conservada en el archivo parroquial¹⁶ se conoce del interés existente en el pueblo para realizar una serie de actos para poder financiar la construcción del camarín.

La devoción hacia la titular Mariana era tal que en Mayo de 1782 D. Antonio Jorge y Galván prohibía la celebración de la procesión de la Virgen afirmando que *“(...) Teniendo notica a los excesos alboros y conmoción del pueblo que se origina en todos los años el día de que se ha función a esta imagen con motivo de celebrarse en el último Domingo de Abril, en que están desocupados los trabajadores del campo y gentes de Granada y los lugares cercanos y por consiguiente concurren innumerables personas guiados mas por el amor a su diversión, que a su devoción, y culto a María Santísima (...) ordeno que la referida función de nuestra Señora de la Cabeza se celebre en lo sucesivo en un día de trabajo (...).”¹⁷.*

Este clamor popular y el impulso de la orden franciscana conllevarán la proyección de dicha estancia, la cual se prolongará en su construcción más de un siglo. La primera notica que se tiene referente al mismo en un documento fechado en Mayo de 1704, mediante el cual se solicita la celebración de una fiesta de moros y cristianos para terminar la obra: *“(...) en dicho*

¹⁴ CASTRO SÁNCHEZ, Marcial de. *Historia de Churriana de la Vega (Población y distribución de la propiedad desde los moriscos hasta el siglo XIX)*. Granada, Gráficas Alhambra, 1997, pág. 344 – 345.

¹⁵ Archivo Parroquial, leg. 1, pieza 1.

¹⁶ Afortunadamente los disturbios republicanos y los que tuvieron lugar durante la Guerra Civil no afectaron al patrimonio religioso de la población.

¹⁷ Archivo Parroquial, leg. 1 pieza 1.

lugar se hace mañana 25 del Corriente la fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza y alentados por su Devoción estos vecinos pretenden para acabar su camarín celebrar una función de Moros y Cristianos”¹⁸. No se concede licencia. Desconocemos como estaría de avanzado el camarín para este año, aunque lo que sí es cierto es que las obras durarán hasta bien entrado el siglo XIX. La documentación conservada sobre la ermita demuestra que la obra del camarín tiene una duración en el tiempo de más de un siglo y medio. Es más que probable que este largo periodo coincidiera con una serie de mandatos dados por varios arzobispos, los cuales obligaron a los franciscanos a restaurar y embellecer la parroquia del lugar relegada al olvido en pro de la ermita. Frente a esta situación la obra del camarín tuvo que ser parada y será entonces cuando la hermandad decida hacerse cargo de la obra. En 1773 tuvo lugar la primera reunión de hermanos con el fin de decidir cómo hacer frente a la obra que aún estaba pendiente, tomando para ello la decisión de hacer una función reducida con el fin de recaudar dinero. No será esta decisión de reducir en la función la única que tome la hermandad, ya que la misma no siempre gozó de buena estabilidad económica. En 1801 tras dos reuniones, una en enero y otra en febrero, nuevamente tendrá lugar la celebración de una, aún más si cabe, escueta función, esta vez para hacer frente al pago que se le debía por la obra a Don Juan Antonio Ruiz¹⁹. Dos Meses más tarde en Mayo de este mismo año en un intento desesperado, nuevamente se volverá a solicitar la celebración de dicha fiesta, de moros y cristianos, para pagar la obra en la que no se concede licencia de nuevo por “... *por ser indecorosa al culto y poco conforme a la devoción cristiana*”. Será en 1848 cuando el camarín se dé por concluido, ya que tras celebrar una rogativa en febrero con la imagen, antes de colocarla en su nueva estancia, se pide un perito para que reconozca la obra del camarín.

(Fig. 6) El camarín de la ermita de Churriana de la Vega está presidido por la sacristía a través de la cual se accede al interior de la estancia subiendo una pequeña escalera. Es el de Churriana de la Vega el camarín más escueto en cuanto a la decoración se refiere. Si en los dos casos anteriores existe una proliferación de espejos, querubes y yeserías alegóricas cubiertas de pan de oro, en este caso la decoración dorada da paso a una colección de lienzos, dieciséis en total, colocados en la cúpula y la linterna. Desconocemos si este proyecto iconográfico menos ostentoso y dorado tiene que ver con la mentalidad franciscana y la pobreza por la que la orden abogaba, o si sería, más bien por la falta de liquidez, algo mucho más plausible. En el interior de esta cámara franciscana se nos presenta a María con su hijo sobre el regazo, obra atribuida al desconocido escultor Luis de la Peña²⁰. En una habitación austera, donde una arquitectura fingida recreada por el uso del trampantojo, imita bloques de piedra gris, solo es alterada en el lienzo de los muros por la presencia de dos ojos de buey y la apertura del ventanal hacia el santuario.

¹⁸ Archivo Parroquial, leg. 1 pieza 1.

¹⁹ Archivo Parroquial, leg. 1 pieza 2.

²⁰ CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. “El Real Convento de Ntra. Sra. De Gracia: La imagen titular y el retablo mayor desaparecido”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 33, 2002, pág. 42.

Representa este camarín el cenáculo donde la Virgen María es visitada por segunda vez por el Espíritu Santo, junto a los Apóstoles, cumpliéndose lo que escrito está *al llegar el día de Pentecostés, estaban todos juntos en el mismo lugar*²¹. Presidiendo la reunión y bendiciendo nuevamente a la Madre de Dios el Espíritu Santo en la cúpula de la linterna custodiado por los cuatro Arcángeles.



Fig. 6. Interior de la decoración del Camarín de la Virgen de la Cabeza. Ermita de Ntra. Señora de la Cabeza. Churriana de la Vega (Granada). Fotografía del autor.

Es en Churriana de la Vega donde de forma muy clara aparece esa dualidad iconográfica que se mencionaba en un principio de forma muy clara. En el retablo no solo se nos presenta a María como trono de su Hijo, potenciando su papel mediador entre el cielo y la tierra, sino que el mensaje iconográfico terminará de forma ascendente con la decoración de la cúpula que preside al retablo-camarín. Una pintura mural cuyo tema es la Coronación de la Virgen, obra atribuida al pintor Diego Sánchez Sarabia. Potenciando que tras cumplir su cometido en la tierra y el papel para el cual fue elegida por Dios, es premiada y coronada una vez ha sido asunta al cielo como Reina de todo lo Creado.

²¹ Hc. 2, 1.

Conclusiones

Muchas son las definiciones que se han dado para definir qué es el camarín, *siendo visto como la pieza arquitectónica de mejor invención y decorada con abundancia y fantasía (...) síntesis de una residencia palatina (...) una cámara lujosamente decorada (...)*²²; *será un tesoro y un vestidor, una habitación íntima y un Sancta Sanctorum*²³; *es el camarín un pequeño templo dentro de otro templo más grande*²⁴; *es una estancia que tiene mucho de dormitorio y tocador “boudoir”, de salón profano y a la vez de Sacro*²⁵. Unas definiciones que se han dado sobre esta estancia celeste en la tierra a la cual queremos añadir una más. Será una constante en el arte barroco percibir ese acercamiento del plano celestial al plano terrenal, donde la Madre de Dios entrega a su hijo a los brazos de frailes, donde ella misma amamanta con su sacra lactancia a monjes, donde interviene en batallas que parecen estar perdidas cual capitana de las tropas marítimas. Un acercamiento que la pintura del momento hace posibles a ojos del fiel con un modo de representar éstos episodios y que la historiografía ha venido a llamar a este momento sacro – mundano, rompimiento de gloria. ¿Acaso no es el camarín un rompimiento de Gloria? Un incursión del plano celeste, de la gloria del cielo en la misma tierra, un trozo de la corte celestial que acompaña a la imagen venerada que llegada del cielo decide quedarse en la tierra, donde velará por el bien de los mortales, donde se puede ver pero no tocar, donde está cerca pero a la vez tan lejana. Esto es un camarín, un rompimiento de Gloria tan característico del Barroco llevado a sus máximas consecuencias, donde no conformes con representar ese trozo del cielo en un lienzo, lo construyen para que tenga más presencia en este mundo.

Además de esta reflexión tenemos que decir que tras realizar este estudio, discrepamos con la afirmación de que el germen del camarín es un espacio enteramente profano readaptado por la catolicidad. Como se ha mostrado existe una relación con el plano divino, como es el caso del Templo de Jerusalén y las estancias presentes en los templos greco-romanos. Espacios sagrados existentes mucho antes de las cámaras de las aristócratas de la corte de Felipe V. Es mucho más factible pensar que el camarín está ligado a estos sacros espacios, que quedarán relegados a otros usos durante un largo periodo de años. Será una ferviente religiosidad y una gran devoción popular alentada tras el Concilio de Trento, la que conlleve a la construcción de estos pequeños palacios en el plano terrenal.

²² GALLEG0, Julián. “El funcionamiento de la imagen Sacra en la sociedad andaluza del Barroco”, *Pedro de Mena: III Centenario de su muerte, 1688 – 1988*. Sevilla 1989, pág.38.

²³ KUBLER, “Arquitectura española en...”, op. cit., pág. 133.

²⁴ HENARES DÍAZ, Francisco. *Fray Antonio Villanueva, la Inmaculada y el camarín de la iglesia de los franciscanos de Hellín (Albacete)*. Murcia (s.n), 2006, pág. 119.

²⁵ BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca...*, op. cit., págs. 199 – 200.

LOS ESPACIOS ESCÉNICOS DE GRANADA EN EL PERIODO BARROCO (SIGLOS XVII Y XVIII)

Carolina Gilabert Sánchez, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Si nos centramos en el análisis del teatro en el periodo de la Edad Moderna, la cultura del espectáculo era un fenómeno social para la población del Antiguo Régimen, para las relaciones sociales y para la sociedad estamental. La distinción más destacable era la que representaban los personajes, los “actores”, que cambiaban según la época, y las funciones que desempeñaban, que eran, por consecuencia, distintas.¹

A mediados del siglo XVI, el espectáculo adquirió una etapa de auténtico esplendor en todos los sentidos. El teatro se encontraba ligado a la consciencia colectiva con respecto a la celebración de la “fiesta”.² Un ejemplo de ello lo demuestra la importancia que se le concede en las celebraciones de acontecimientos de la vida de la Familia Real durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Tanto es así que, por “acto oficial”, se entendía también el teatro,³ exponente de una posición social privilegiada, debido a que las familias regias y de alta clase solían realizar en sus palacios representaciones escenificadas.

El poder del rey es el ejemplo de las representaciones en la ciudad: cabalgatas reales, ceremonias regias, actos institucionales, bodas, nacimientos y exequias; todo ello acompañado de pomposas representaciones escénicas y musicales, desde la temprana época de la baja Edad Media y el Renacimiento.

¹ La idea del papel que jugaban los ciudadanos dentro de la visión de la vida cultural, y, en concreto, escénica de la sociedad estamental, queda reflejada en las palabras de Antonio Bonet Correa en estudio sobre la *Fiesta, poder y arquitectura*. Vol. 22. Ediciones AKAL, 1990.p.6, donde dice: “Conscientes de ser agentes de un orden superior que se doblegaba ante los dictados de la jerarquía, los responsables de las fiestas sabían que sus sujetos eran actores y no autores y que su tumultuoso comportamiento, sus multitudinarias reacciones eran perfectamente encajables dentro de una sociedad estamental y nada permisible en materias de dogma político y, en el caso español, religioso”.

²Sobre la fiesta barroca destacan los trabajos de SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *Elementos plásticos y literarios de una fiesta barroca del siglo XVIII en Granada*. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2000. Otro trabajo de referencia: OROZCO DÍAZ, Emilio. *Teatro y teatralidad del barroco*. Vol. 2, Planeta, 1969.

OLIVA OLIVARES, César: *La práctica escénica en fiestas teatrales previas al barroco: algunas referencias a muestras hechas en la región de Murcia*. En *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Ediciones del Serbal, 1986.

³ Respecto a la visión teatral del barroco, destacan los trabajos de DIEZ BORQUE, José María: *Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español*, en *Teatro y Fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968. Y el trabajo de MARTÍN MARTÍNEZ, Juan M: *La revolución teatral del barroco*, Madrid, Anaya, 1990.

Respecto a la importancia regia en lo escénico, relacionada con las representaciones escénicas, no podemos obviar el papel tan destacado que jugaron las Casas reales españolas desde los siglos XVI y XVII, como es el caso de los Austrias. Durante el reinado de Carlos V, hay registrada abundante producción dramática, alguna comedia y representaciones religiosas. En el reinado de Felipe II predominaba el teatro de Lope de Vega. Pero, por otro lado, nos preguntamos: ¿quién defiende los espacios teatrales en esta época tan convulsa?; ¿quién se beneficia de ello?: actores, autores, músicos, hospitales y todo el aparato social en torno a las representaciones. Es curioso el papel que jugaron las cofradías a este respecto ya que favorecían a los corrales de comedias con objeto de asegurar fondos para los Hospitales de Caridad.

Los comienzos de las representaciones escénicas en España fueron muy humildes, no tuvieron el mismo respaldo económico y la aceptación social que en las grandes capitales europeas pero, poco a poco, fueron adquiriendo prestigio. Las primeras compañías ambulantes comenzaron ofreciendo sus representaciones en los patios interiores de las casas o posadas. Así, cuando empezaron a construirse los primeros edificios para representaciones teatrales, su forma imitaba a la de estos corrales o casas de vecinos.⁴ Ejemplos de estos primeros espacios escénicos son los casos de Almagro o Alcalá de Henares,⁵ o de los desaparecidos Cruz y Príncipe de Madrid.

6

En un principio, fue Sevilla la ciudad de España que tuvo más teatros. Entre 1570 y 1580, tenía tres corrales de gran importancia: el de Don Juan (1575), el de Atarazanas y el de Doña Elvira (1579).⁷ En Valladolid, la Cofradía de los Niños Expósitos de San José obtuvo el beneficio del Corral de la Puerta de San Esteban en 1575. En Toledo, se comenzó a representar hacia 1576 en el llamado Mesón de la Fruta. En el caso de Granada, sabemos que se dieron por aquellos años espectáculos teatrales en el Mesón del Carbón, también conocido como Corral del Carbón, edificio modificado cuya construcción data de los primeros años del siglo XIV.⁸

Mucho ha sido lo investigado sobre las representaciones escénicas y la escenografía teatral, al igual que la fiesta barroca en la España de la Edad Moderna, por investigadores del panorama nacional e internacional⁹; sobre todo, por tratadistas o literatos que, gracias a las fuentes escritas y a la documentación gráfica hallada en los archivos, han podido descubrir un mundo tan

⁴ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro; DE OCHOA, Eugenio. *Orígenes del teatro español*. Baudry, 1838.

⁵ VAREY, John E.; SHERGOLD, Norman D. *Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)*.

⁶ DAVIS, Charles. *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1615-1849: estudio y documentos*, Tamesis Books, 1997.

⁷ AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Universidad de Oviedo, 1974.

⁸ CARRILLA, Emilio: *El teatro español en la Edad de Oro. (Escenarios y representaciones)*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968, pág. 16.

⁹ Respecto los trabajos realizados sobre la fiesta barroca en la Edad Moderna en España cabe destacar a los investigadores: Orozco Díaz, Bonet Correa, Maravall, Cuesta García de Leonardo, etc.

rico como el de las manifestaciones artísticas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Pero, si nos centramos con detenimiento en el estudio del caso de Granada, como ocurrió también en Toledo o en Sevilla, los espacios escénicos van a ser entendidos durante este periodo histórico de manera diversa por su forma, estructura y ubicación. No van a ser episodios arquitectónicos aislados sino que estarán completamente ligados al fenómeno de la celebración de *la fiesta barroca*.¹⁰ (Fig. 1)

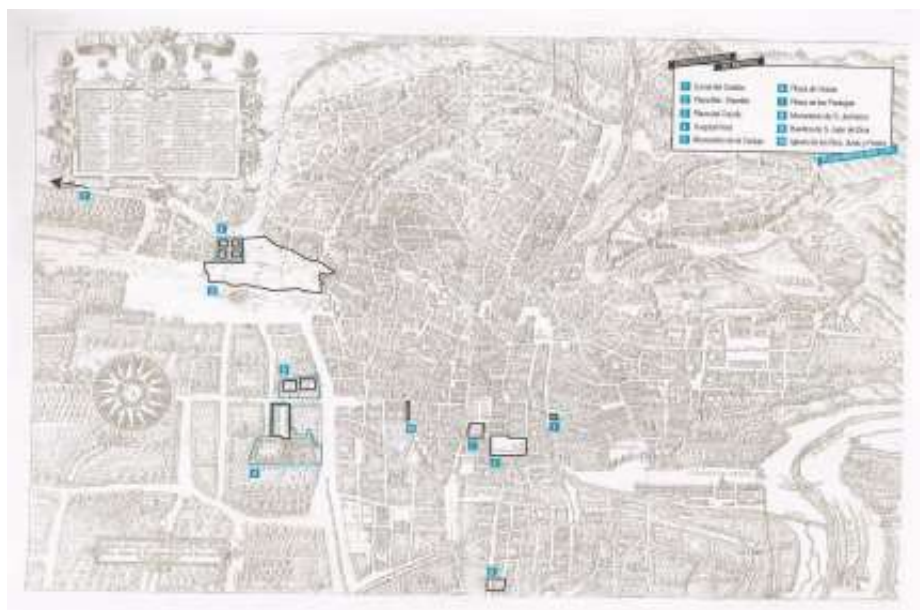


Fig. 1. *Plano Plataforma de Vico* siglo XVI con. Los espacios escénicos del Barroco en Granada (Elaboración del autor).

Esta festividad constituía un auténtico acontecimiento cultural que envolvía la ciudad de galantería estructural: infraestructuras y estructuras urbanas efímeras que suplían las carencias estéticas propias de las decadentes ciudades de herencia medieval.¹¹

Antes de hablar de los casos concretos de estudio como la Plaza Bib-Rambla o el Coliseo o Casa de las Comedias, podemos discernir sobre la idea que se tenía en ese momento de la propia ciudad como escenario. Con todas estas transformaciones, podríamos estar hablando del término calderoniano de “teatro del mundo”,¹² como bien lo han tomado prestado algunos investigadores

¹⁰ OROZCO PARDO, José Luis. “Fiesta Barroca”, en *Gazeta de Antropología*, nº 4, Universidad de Granada, 1985.

¹¹ LEÓN, Aurora. *Iconografía y fiesta durante el lustro real 1729/1733*. Sevilla, Diputación, 1990,

¹² CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Linkgua digital, 2012. YNDURAIN, Domingo; Patronato Marcelino Menéndez Pelayo. “El gran teatro de Calderón y el mundo del XVII”, en *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 1974, vol. 10, nº 19, págs. 17-73.

del periodo barroco.¹³ Este término viene a significar que la ciudad se convierte en un teatro en el que todo el pueblo participa y donde un conjunto de artes se pone al servicio de otros valores.

Tal concepto de ciudad como escenario ha sido estudiado por el historiador Emilio Orozco Díaz en su obra sobre *El teatro y la teatralidad del Barroco*,¹⁴ investigación de referencia para la historiografía del teatro en esta época, donde analiza el porqué del desbordamiento de lo teatral en el Barroco. En su ensayo expone el análisis de la penetración de lo teatral en todas las manifestaciones artísticas y en las formas públicas, tanto civiles como religiosas en la vida de los ciudadanos, lo que enlaza con esta visión que comentamos de la ciudad vista como un escenario de mitos y los ritos, sirviendo de marco a las distintas manifestaciones artísticas colectivas.

*“En ese periodo la escena, el teatro, entra y anima casi todos los festejos o diversiones; según los casos, será la comedia, el auto sacramental, la tragedia, la zarzuela, la ópera, el ballet, la mascarada, los entremeses, las mojigangas, etc., y también la reunión y enlace de varias de estas formas, ya que la función teatral suponía eso. Si en lo religiosos llegan a confundirse la ceremonia litúrgica y la representación del auto sacramental, y a veces hasta la de la ópera, también el ballet y teatro de Corte se confunde la ficción dramática con la ceremonia y protocolo cortesano. Todos actúan como actores, con la conciencia de su vestir, de sus movimientos y de sus gestos; sintiéndose contemplados. Y todo queda enlazado con el medio ambiente que le rodea. El jardín, el templo, la plaza o el salón, forman un todo con sus personajes y público. A veces se convierten en auténtico escenario.”*¹⁵

En el caso de Granada, la ciudad se engalana para adecuarse y estar a la altura de esta función representativa, adornándose para los fastos vinculados a la monarquía, la nobleza y otras instituciones con representaciones teatrales, máscaras jocosas y serias, toros, cañas, fuegos artificiales, gigantes y cabezudos, juegos varios, danzas populares y aristocráticas.

En este sentido, no podemos dejar de hacer referencia a la investigación realizada por la historiadora del arte M^a José Cuesta García de Leonardo sobre el concepto de arte total en la Granada barroca,¹⁶ en la que se aúnan arquitectura, jardinería, pintura, escultura, teatro, música, iluminación, disparos de artillería, juegos hidráulicos, disfraces, etc., donde priman la riqueza deslumbrante llevada al extremo y la apariencia. Y nos transmite la idea de la adecuación

¹³ Como Teresa Ferrer Valls, M^a José Cuesta García de Leonardo, Margarita Torrión, Roy Strong o Jesús Marina Barba, entre otros.

¹⁴ OROZCO DÍAZ, Emilio. *Teatro y la teatralidad del barroco*. Planeta, 1969.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 26.

¹⁶ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María J. *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*. Granada. Universidad y Diputación de Granada, 1995.

escenográfica de la ciudad a través de la utilización de una serie de elementos artísticos. La propia puesta en escena del acontecimiento celebrativo barroco es la forma de comunicar al pueblo con los acontecimientos civiles o religiosos a través de las proyecciones arquitectónicas.

En las celebraciones urbanas del barroco, se utilizaban una determinada decoración (decoro), un vestuario, una indumentaria (cortejo real, reyes, trovadores, músicos), unos signos/iconos en honor de la realeza o de la Iglesia, y una música determinada (percusión o viento), que se acompañaban con himnos que ensalzaban esa idea. Todo ello nos lleva directamente al propósito de la adecuación escenográfica de la ciudad. Granada como escenario urbano, se convirtió en un elemento transcendental en esta época. La ciudad se engalanaba y se decoraba con arcos triunfales y altares a modo de escena trágica. La celebración del Corpus Christi de Granada¹⁷ sería la representación con más boato respecto a todos los ámbitos artísticos. Según consideración de la historiadora Cuesta García de Leonardo, constituiría con todos sus elementos representativos una auténtica negación total de la realidad a través del decoro, lo que puede considerarse: *El teatro dentro del teatro*.

Para el entendimiento de la concepción teatral de los espacios urbanos, este análisis se llevaría a cabo tanto sobre lugares exteriores como interiores. Concretamente, en el caso de la plaza urbana como lugar de celebración religiosa o cultural, el concepto de lo escénico en el periodo barroco granadino la plaza, entendida como centro cívico, es el lugar idóneo para mostrarse y ser vistos y, por tanto, es el ámbito donde se concentran los actos públicos. Por su parte, los templos sirven de escenario para la liturgia: ceremonias y actos solemnes como inauguraciones, consagraciones, rogativas, traslados, canonizaciones, beatificaciones, disputas teológicas, autos de fe, procesiones y otros cultos periódicos extraordinarios, concibiéndose para este fin a nivel espacial y decorativo.

“Las calles y plazas de las ciudades del Antiguo Régimen fueron escenario frecuente de ceremonias y celebraciones de muy diverso contenido, protagonistas y significación. Con estas celebraciones el espacio urbano era periódicamente invadido por gentes dispuestas a salir de su monotonía habitual con pretextos muy diferentes entre sí, como efectivamente lo eran los que daban paso a unas rogativas con el fin de acabar con una sequía y a una proclamación real, por poner dos ejemplos. En cualquier caso,

¹⁷ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María J. “La fiesta del Corpus Christi en el paso del Antiguo Régimen a la época contemporánea: el caso de Granada”, en *La fiesta del Corpus Christi*, 2002. Dentro de sus estudios realizados sobre la fiesta barroca y la teatralidad en el barroco en Granada, cabe destacar su reciente investigación sobre: “La apariencia real y la realidad olvidada: metamorfosis urbana y milagro en Granada en el siglo XVII” en la Revista *Potestas*, Grupo Europeo de Investigación Histórica, 2011, vol. 4, págs. 229-254. Por otro lado, es acertado mencionar también en este apartado el trabajo de LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “Fiesta y litigio en la Granada barroca. A propósito de un dibujo de a procesión del Corpus de 1695”, en la revista *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2008, nº 39, págs. 49-64.

puede afirmarse que cualesquiera de estas ceremonias tenía una frecuencia relativamente alta, bien por tratarse de acontecimientos sujetos a un calendario (carnaval, fiestas gremiales, semana santa y otras celebraciones religiosas, onomásticas reales, por citar varios casos diferentes) o bien por tratarse de actos que, aunque eran excepcionales, se celebraban en casi todos los núcleos urbanos, al menos en los más relevantes (proclamaciones reales y otros festejos públicos relacionados con el poder, canonizaciones, elección papal, rogativas, etc.)”¹⁸.



Fig. 2. *Plaza Bib-Rambla* totalmente transfigurada por la arquitectura efímera de la celebración del Corpus Christi. 1760. Grabada de Francisco Pérez y Coronación de Carlos III. Plaza de Bibarrambla de (Granada) adornada en el día del Señor del año 1760.

En el caso granadino, cabe destacar la plaza de Bib-Rambla, contigua al viejo nódulo comercial de la Alcaicería y el Zacatín. Este emplazamiento de origen nazarí, se convertirá en el principal espacio escénico abierto al aire libre de la ciudad durante la Edad Moderna. Será el lugar en el que lleven a cabo todo tipo de espectáculos, tanto religiosos como profanos, como las canonizaciones, las cañas, fuegos artificiales, juegos varios, danzas populares y aristocráticas, torneos y toros, de carácter más jocoso y de entretenimiento con clara significación política: las

¹⁸ LÓPEZ, Roberto J. “Elementos simbólicos del poder temporal del episcopado gallego en el siglo XVIII”, en *La España festejante: el siglo XVIII*. Margarita Torrión (dir). Málaga: Diputación, 2000, pág. 37.

máscaras y mojigangas¹⁹, donde los actores improvisaban por la calle por el espacio público, disfrazados, declamando textos acompañados por música, danza y mímica, etc. (Fig. 2)

Otro tipo de actos, en este caso religiosos pero con un carácter escénico acentuado, que se realizaban en este espacio público, eran los autos de fe, con la presencia del Santo Oficio.²⁰ Tales actos se llevaban a cabo con la ayuda de unas estructuras efímeras: gradas, compartimentos y oficinas donde se instalaban a los reos, al tribunal y a los invitados. La Plaza de Bib-Rambla se convertía así en un auténtico escenario para las disposiciones de la Iglesia y, sobre todo, del Santo Oficio, que estuvo vigente hasta el primer tercio del siglo XIX (recordemos que fue abolido por R.D. de 15 de julio de 1834 por la regente María Cristina).

*“Se trataba de exponer en los autos generales con los delitos más gravosos, la actividad del tribunal que permanecía normalmente sin excesiva exhibición pública, trabajando tenazmente sobre la defensa de la verdad y la pureza de la religión. Por ello, la capacidad teatral es evidente en un acto ritualizado, conducido finalmente a la lectura de la sentencia, donde la emoción se centra en la coacción y el arrepentimiento, y que promueve su desarrollo en un escenario físico al que centrar la mirada por encima de lo anecdótico o lo cotidiano. En el siglo XVII, el carácter institucional y la presencia social en los autos se reforzaba con la situación de estas estructuras en la inmediatez de las casas consistoriales”.*²¹

También, la celebración de los misterios, nuevo género teatral con tintes sagrados que constituían dramas litúrgicos representados, tenían lugar en la plaza pública aunque en mayor medida en las iglesias.

Por último, y como han referido diferentes investigadores como García de Leonardo,²² la celebración de peregrinajes sacros como las procesiones de Semana Santa o el Corpus Christi,²³ (fig. 3) Corpus, Gigantes y Tarascas tenían un marcado carácter teatral y efectista y, por tanto, escénico en este espacio urbano. Los elementos de la procesión marcaban ese carácter relumbrante en movimiento, con carros y grandes maquinarias, disfraces, prolífica decoración y tablas para las representaciones.

¹⁹ BUEZO, Catalina (Ed.). *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*. Edition Reichbenberger, 2005.

²⁰ LEA, Henry Charles; ALCALÁ, Ángel. *Historia de la Inquisición española*. Fundación Universitaria española, 1982.

²¹ OLLERO LOBATO, Francisco. *La Plaza de San Francisco de Sevilla. Escena de la Fiesta Barroca*. Sevilla, Editorial Monema, 2013, págs. 39-40.

²² CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María J. *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*. Granada, Universidad y Diputación de Granada, 1995.

²³ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1995, nº 26, págs. 15-26.

Además, la plaza de Bib-Rambla fue un lugar de tránsito o término frecuente para el recorrido de las mascaradas barrocas, al igual que ocurría en otras plazas urbanas andaluzas coetáneas como la plaza de San Francisco de Sevilla.²⁴

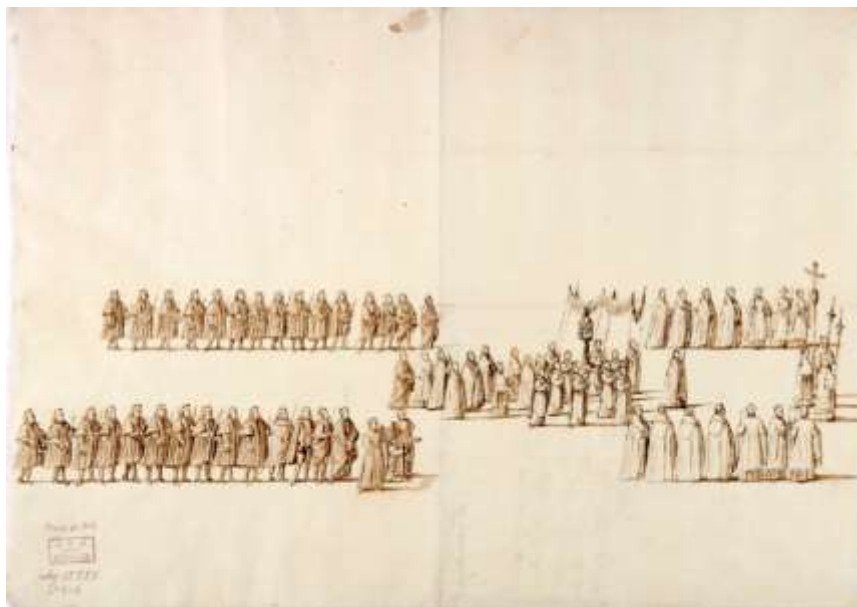


Fig. 3. *Planta de la procesión del Corpus*, celebrada en Granada el 2 de junio de 1695 [España, Ministerio de Cultura. Archivo Histórico Nacional. CONSEJOS. MPD 317. Publicado en *Fiesta y litigio en la Granada barroca. A propósito de un dibujo de a procesión del Corpus de 1695*.

Para dichos actos, la plaza se acondicionaría con una serie de empalizadas o gradas y escaños, construcciones efímeras, como ocurría con los autos de fe, que permitían el fácil montaje y transporte de estos materiales que se instalaban y desmontaban en función de la representación, acto o procesión. Son interesantes los diarios de la época que describían la transformación de la plaza en las festividades locales, en este caso religiosas:

“El domingo día 15 de este mes se quemarán unos suntuosos fuegos, en el anchuroso sitio de la Plaza Vivarrambla, cuyo primoroso, hábil, y experimentado Artífice, es Don Bernardo Morales, el que hará ver hasta donde ha llegado el adelantamiento en el Arte, y en un corpulentísimo Castillo, en el que se verán prodigiosos, y varios colores en el fuego como asimismo Fuegos a la idea Chinesca e Italiana, con ciertos diseños geométricos, a la usanza de Moscovia; y por ultimo, se verán

²⁴ *Ibid.* págs. 132-133.

*primores nunca vistos en este Pueblo; como la experiencia acreditará. Estará asimismo toda la Plaza hermosamente iluminada: costeadó todo por la devoción y celo del Señor Superior de dicha Orden Tercera. De la Fundación, y antigüedad del Convento, y de las demás Fiestas, se hablará en el siguiente Papel”.*²⁵

Por ello, es curioso comprobar las transformaciones que fue tomando este espacio urbano muy destacado tanto en época medieval como en la Edad Moderna, y que continúa siéndolo ahora. Si bien en época musulmana fue escenario de los intercambios comerciales, en otros periodos fue en esta plaza donde se desarrollaban todas las actividades lúdicas de la ciudad. Su configuración rectangular, tras la reforma en los siglos XVI y XIX, al abrirse la calle Príncipe para comunicar la plaza Bib-Rambla con la del Carmen y el embovedado del Río Darro, conformaron esta forma a modo de espacio para representaciones de diferente carácter lúdico, convirtiéndose su estructura actual en una plaza rectangular presidida por la fuente de los Gigantes, de motivos paganos y detalles bucólicos impropios de una plaza comercial.

*“La plaza se adorna todos los años con cartelones, con figuras caprichosas, y con letreros de poesías sagradas, para solemnizar con esplendor la festividad del Corpus. Todos los edificios estaban uniformes en tiempo de los árabes, con ventanas y ajimeces cubiertos de celosías; pero la reina Católica, mandó en julio de 1501, que se quitasen todos los ajimeces moriscos de las calles de Granada, y los dueños de las casas de Bib-Rambla, formaron entonces las ventanas que aun se conservan en algunas. Pronto desaparecerán todos los vestigios antiguos, pues nuevas obras reemplazaran a las primitivas y antiguas de los moros.”*²⁶

Por otro lado, las representaciones propiamente teatrales durante la Edad Moderna contaron con un lugar específico, en un punto neurálgico de la ciudad donde llevarse a cabo: el antiguo Coliseo o Casa de las Comedias (fig. 4), teatro abierto desde 1593 en la llamada hoy Puerta Real, justo a la entrada de la actual calle Mesones (antes “de los Mesones). Levantado sobre los cimientos de un antiguo hospital de locos que mandó construir Carlos V,²⁷ este edificio se convirtió en el principal teatro cómico de la ciudad en el siglo XVIII hasta la apertura del

²⁵ *Gacetilla Curiosa o Semanero Granadino. Noticioso, y útil para el bien común. Lunes 9 de Julio Año de 1762. Papel XIV.* Otros documentos de la época, como los testimonios de la *Gaceta*, quedarían completados con las crónicas de la época como el conocido escrito por Fr. Francisco Méndez, religioso de la orden de los agustinos: *Noticias de la vida y escritos del Rdo. P. Maestro Fr. Enrique Florez. O.S.A.* En el escrito se hace hincapié en afirmar la Plaza de Vivarrambla como lugar de celebración de las fiestas reales en la ciudad.

²⁶ LAFUENTE, Miguel. *El libro del viajero en Granada*. Impr. y Librería de Sanz, 1843, pág. 218.

²⁷ OLIVER GARCÍA: *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*, Universidad de Granada, 2012, pág. 39.

Teatro Napoleón en 1810, luego Teatro Cervantes. Se construyó en sustitución al cambio de funciones que acontecieron en el antiguo Corral del Carbón. Según Jorquera,²⁸ tenía, a principios del siglo XVII, dos altos de corredores con gradas, el patio lleno de bancos fijos y buenos aposentos o palcos para las señoras y para miembros del Ayuntamiento. El teatro se reconstruyó y se adornó en 1618. Las mujeres tenían aposento especial con entrada independiente por la calle Carpintería, donde había una fonda llamada “Meson de Comedias”, en la que se alojaban los cómicos. Ambos establecimientos eran de propiedad municipal, gestionados mediante arrendamiento.



Fig. 4. Antiguo Coliseo o Casa de las Comedias. Fachada.
Archivo Municipal de Granada. Dibujo de Garrido Puertas.

*“El Coliseo donde se representan las comedias es un famoso teatro; apenas la fama del Romano le quita el primer lugar. Es un patio cuadrado con dos partes de corredores que estriban sobre columnas de mármol pardo, y debajo gradas para el residuo del pueblo. Esta cubierto el teatro de un cielo volado. La entrada ornada de una portada de mármol blanco pardo con un escudo de las armas de Granada.”*²⁹

²⁸ HENRÍQUEZ JORQUERA, Francisco. *Anales de Granada. Descripción del Reino y Ciudad de Granada. Cónica de la Reconquista (1482-1492)*. Sucesos de los años 1588 a 1646. Ed. Facsímil. Granada. Universidad, 1987.

²⁹ Descripción histórica del Coliseo granadino, de Francisco Bermúdez de Pedraza en su obra: *Historia Eclesiástica: Principio y progressos de la Ciudad y Religion Catholica de Granada*, 1639. pág.42. *Ibid: Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion católica de Granada*. Andrés de Santiago, 2006.

En 1781 perdió su función lúdica y se convirtió en almacén de cáñamo, cárcel y hasta alojamiento para tropas. En 1787, se produjeron una serie de protestas en la ciudad para impedir que se derribara el edificio para construir en su lugar la Cárcel Real. Efímeramente se abre en 1792 debido a una licencia concedida por Carlos IV que permitía la realización de las representaciones y es muy curioso comprobar cómo, en documentos de la época, se cita que el Ayuntamiento accedió a la realización de las mismas, argumentando que la falta de teatro provocaba el aumento de criminalidad en la ciudad. Tanto es así que la Real Chancillería llegó a publicar un reglamento en el que se repetirán las prevenciones mencionadas.

Respecto a las representaciones, las fuentes conservadas sobre el Coliseo hacen hincapié en las normas celadoras de la moralidad pública.³⁰ Pero aun existiendo grandes limitaciones en cuanto al tipo de representaciones, compañías, artistas e incluso en cuanto al público asistente por parte del Arzobispado y el Cabildo, se llegaron a realizar representaciones de tonadillas y sainetes, e incluso de volatines y funciones de caballos de gran importancia. Tal fue el valor de este espacio que llegaban compañías de artistas de Madrid, entre las cuales se ha registrado la presencia de actores como Isidoro Maíquez, María la Bermeja o el músico Antonio Guerrero. También se llevaron a cabo comedias de teatro, de magia, entreactos, viales y representaciones de ópera. Para estas representaciones, la música ocupaba siempre un lugar muy destacado, como especifica Isidro E. Sáez Pérez en su artículo en el *Bulletin Hispanique*:

*“los músicos formaban una pequeña orquesta de cinco a unas doce personas, con una escala de importancia, la dirección recaía en el primer violín.”*³¹

La producción escénica de la Casa de Comedias granadina no fue muy abundante pero sí fue importante en cuanto a la recepción de géneros musicales como el teatro lírico, la ópera y la tonadilla y la zarzuela en la ciudad. Varias fueron las zarzuelas que se representaron; cabe hacer mención a la zarzuela *Siroé* de Metastasio, o *La majestad en la aldea*, por el número de veces representada.³²

A finales del siglo XVIII, y viendo venir una epidemia en Andalucía Occidental, se suspendieron de nuevo las representaciones de comedias en la provincia. El Coliseo se cerró

³⁰ SAEZ PÉREZ, Isidro E. “El teatro Andaluz en el siglo XVIII: Granada”, en *Bulletin Hispanique*, 1992, Volumen, 94, nº 94-1, pág. 143.

³¹ *Ibid.*, pág. 148.

³² *Ibid.*, pág. 150.

definitivamente y se fue desmontando conforme se iba edificando el Nuevo Teatro del Campillo. En 1830 quedó completamente demolido.³³

Pese a que desde sus inicios las circunstancias le fueran adversas, el Coliseo fue un espacio muy apreciado y valorado por los ciudadanos y, de hecho, quedó reflejado en las crónicas de Manuel Garzón Pareja.³⁴ En su *Historia de Granada*, describe la integración del Coliseo en la vida de la ciudad más allá de las representaciones teatrales, como demuestra el hecho de que en él se organizaba, de manera secular, el paseo civil que formaba parte de la procesión del Corpus, desde donde se dirigía a la Catedral. Formaba así parte activa de la vida social y cultural de la ciudad este teatro.

No debemos obviar la teoría defendida por el profesor Emilio Orozco sobre “*la ciudad como escenario*” en un momento de nuestra historia en el que tanto la urbanística como la arquitectura iban unidas al desarrollo ideológico, moral y religioso de la ciudad Moderna. Su teoría quedaría completamente justificada simplemente con el análisis de los casos de estudio que se proponen en la investigación: la plaza de Bib-Rambla, concebida como espacio urbano abierto a los menesteres de los acontecimientos sociales de la ciudad, y el Coliseo o Casa de Comedias como el espacio creado para la celebración de la actividad teatral, como elemento de introducción del ideal ilustrado que posteriormente asentarían los franceses al llegar a la ciudad un siglo después, pero no sólo pensado como tal sino abierto también a las pretensiones de la ciudad (celebraciones de Corpus, lugar donde partía dicha procesión, donde se realizarían actividades institucionales, etc.) (Fig. 5).

³³ VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para al “Historia de la música en Granada”. Desde los tiempos primitivos hasta nuestra época (1897)*. Granada, Tipografía Comercial, 1922.

³⁴ GARZÓN PAREJA, Manuel. *Historia de Granada*, vol. 2, pág. 106.



Fig. 5. *Vista aérea Plaza Bib- Rambla, 1922.*

EL OBISPO DON FRANCISCO DE REINOSO Y BAEZA Y LA CULMINACIÓN DE LA CATEDRAL CORDOBESA: UN EJEMPLO DE ARQUITECTURA DE TRANSICIÓN

Juan Luque Carrillo, Universidad de Sevilla

Introducción. Estado de la fábrica catedralicia a finales del Quinientos

Desde el comienzo de sus obras, la Catedral de Córdoba ha protagonizado uno de los episodios más destacados y polémicos dentro de la historia de la arquitectura andaluza de todos los tiempos. El simple hecho de su construcción sobre la antigua mezquita aljama de la ciudad, con la monumentalidad y simbiosis cultural que alcanzó, la convirtió en un edificio de gran singularidad. Si ya en su tiempo, y poco después de haberse concluido, despertó toda clase de críticas y reflexiones, ¿qué no ocurriría siglos después, a partir del Quinientos, cuando su proceso constructivo llegó a su fin?

La iniciativa del proyecto gira en torno al verano de 1521. El recién llegado obispo don Alonso Manrique (1516-1523), y su provisor, el noble clérigo hispalense Pedro Ponce de León (†1535), ya habían decidido al respecto. Ambos habían pensado en un tipo de catedral ya establecido, conocido en toda Europa y del cual existen grandes ejemplos en Flandes, Lisboa y algunas ciudades castellanas. La idea era erigir un monumental templo catedralicio, orgullo de los cordobeses y, en opinión de Jerónimo Sánchez, “*gloria de España y señal distintiva de su honor*”¹. Tal decisión hizo que, solo dos años después, tras varios enfrentamientos con el concejo local, el obispo acudiera a Hernán Ruiz I para materializar el proyecto. Este arquitecto, que ostentaba el cargo de maestro mayor de obras de la Catedral desde al menos 1514, era hijo del también cantero Gonzalo Rodríguez, lo que explica su formación gótica, basada en un sólido conocimiento teórico de la arquitectura tardomedieval².

Llegados a un acuerdo, Hernán Ruiz I proyectó la capilla mayor, con su crucero y coro, en el centro del templo, rompiendo la diafanidad del espacio y aportando un gran valor simbólico al nuevo templo, triunfo del Cristianismo frente al Islam, que pasó a ocupar precisamente el centro de la antigua aljama. La colocación de los escudos del concejo y del Duque de Sessa en los

¹ SÁNCHEZ, Jerónimo. *Descriptio Cordube*, 1973, Madrid, pág. 21.

² VILLAR MOVELLÁN, Alberto. “La arquitectura del Quinientos”, en AA. VV.: *Córdoba y su provincia*. Tomo III, Sevilla, 1986, pág. 210.

grandes pilares del crucero debe ser, sin duda, testimonio pétreo de la paz conseguida entre cabildo municipal y cabildo catedralicio³.

No obstante, días antes del inicio de las obras, don Alonso Manrique fue llamado para ocupar la silla arzobispal de Sevilla, siendo sucedido por el dominico, hijo de los Duques de Alba, Fray Juan Álvarez de Toledo, que no se asentó de manera definitiva en la diócesis cordobesa hasta 1525, debido a su cargo de supervisor en las obras cometidas en la iglesia conventual de San Esteban de Salamanca⁴. Por este motivo, las obras en la catedral cordobesa se iniciaron bajo el mandato del provisor y gobernador del obispado, Alvar Núñez de Loaysa.

El proyecto de Hernán Ruiz I iba cumpliéndose poco a poco: una nueva iglesia, de tres naves, mediante la proporción sexquialtera, era antecedida por una nave transversal a los pies, concebida a modo de nártex o vestíbulo; y otra, también transversal, en el trasaltar, imitando de este modo el modelo que se había creado en Sevilla⁵. Con el obispo Álvarez de Toledo se produjo la incursión en la ciudad de un nuevo espíritu humanista, refinado y de gran proyección artística, dado que el prelado había recibido formación en los conventos dominicos de San Esteban de Salamanca y San Gregorio de Valladolid. De hecho, en Valladolid, el obispo entró en contacto con algunos de los entalladores más importantes del panorama escultórico español de los siglos XV y XVI, entre ellos Juan Guas, Simón de Colonia o Gil de Siloé. Este obispo ocupó la silla cordobesa desde 1523 hasta 1537 y, durante su gobierno, se erigió el arco y contrafuerte de los pies del coro donde aparece plasmado su escudo episcopal. También se levantó el trasaltar, cubierto con su magnífica bóveda de crucería, y se inició la obra de la sacristía, que no llegó a ser terminada⁶.

Pero si la llegada en 1523 del obispo Álvarez de Toledo significó un nuevo impacto cultural para la población cordobesa, no menos desapercibido resultó el nombramiento de don Leopoldo de Austria (1541-1557), hijo natural del emperador Maximiliano I, tío, por tanto, del emperador Carlos V, cuya llegada a la ciudad supuso la introducción en Córdoba de un estilo europeizante mucho más cosmopolita⁷. Con este obispo se produjo un gran cambio en las obras de la catedral. Hernán Ruiz I falleció en 1547 y, a su muerte, fue nombrado nuevo maestro mayor su hijo, Hernán Ruiz II, también llamado “el Joven” (1508-1569), sin duda el arquitecto más influyente en la Andalucía Baja durante los años centrales del siglo XVI. En la nueva catedral cordobesa, Hernán Ruiz II concluyó el brazo norte del crucero, con una decoración ya plenamente

³ SALCEDO HIERRO, Manuel. *La mezquita-Catedral de Córdoba*, Córdoba, 200, pág. 17.

⁴ NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, pág. 507.

⁵ CAMÓN AZNAR, José. *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, en *Summa Artis*, Vol. XVII, Madrid, 1959, págs. 347-351.

⁶ *Ídem*.

⁷ AGUILAR PRIEGO, Rafael. “Obras en la Catedral de Córdoba durante el reinado del Emperador Carlos V (1517-1558)”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, n.º. 81, Córdoba, 1961, págs. 115-121.

renacentista, al introducir la clásica tipología serliana que tanto contrasta con la bóveda gótica con que cubrió el espacio y con la que quiso rendir homenaje a la estética del padre⁸.

A la muerte de don Leopoldo de Austria, la cátedra episcopal fue ocupada por don Diego de Álava y Esquivel, obispo primero en la sede de Astorga (1543-1548), después en Ávila (1548-1558) y finalmente en Córdoba (1558-1562)⁹. El breve pontificado de este obispo no permitió avanzar en las obras, por lo que apenas destacó en el proceso constructivo de la nueva catedral. Frente a esta inactividad, durante el gobierno de don Cristóbal de Rojas y Sandoval (1562-1571) se tomaron una serie de medidas urgentes sobre la obra del crucero, para frenar las grietas que aparecieron en el lado norte del mismo. Por este motivo se llamó al maestro mayor de obras, que se hallaba en Sevilla rematando la Giralda, y solucionara cuanto antes los desperfectos de la fábrica. El arquitecto respondió al problema introduciendo ocho grandes contrafuertes con arbotantes apoyados en los cuatro ángulos del crucero, pero para mayor seguridad, construyó nueve arcos de refuerzo en el costado norte, y ocho en el lado meridional. El objetivo era proporcionar una mayor resistencia a los cuatro ángulos del crucero, receptores del peso de toda la nueva creación. De este modo, Hernán Ruiz II corrigió a sí mismo sus propios estragos, y los de su padre¹⁰. La inscripción incisa en la cornisa de la capilla mayor informa de la fecha en que se concluyó la obra, supliendo la carencia de información documental que al respecto se tiene: “*Acabose esta capyllamaior a treyntadyas del mes de dycyenbre de myll y qvinientos y sesenta y ocho años / syendoobyspo de Cordoba el yllustrysymo y r[everendísi]mo señor don Crystoval de Roias y Sandoval del Conseio de su Mag[estad].*”

Junto a esta intervención, la otra gran obra llevada a cabo por Hernán Ruiz II en tiempos del obispo Rojas y Sandoval fue la terminación de la bóveda del brazo sur del crucero, cuyos plementos se muestran enriquecidos con un nutrido coro de ángeles músicos que cantan y hacen la corte a María, cuya imagen ocupa la clave de la cubierta. La inauguración de esta obra se produjo de manera casi paralela a la del remate del cuerpo de campanas de la Giralda. Pocos meses después, el 20 de abril de 1569, fallecía el mejor arquitecto renacentista de toda la Andalucía Occidental: el segundo de la saga de los Hernán Ruiz¹¹.

En mayo de 1571 don Cristóbal de Rojas y Sandoval fue trasladado a Sevilla, sucediéndole en la silla de Osio fray Bernardo de Fresneda (1571-1577), don Martín de Córdoba y Mendoza (1578-1582), don Antonio Mauricio de Pazos y Figueroa (1582-1586), don Francisco Pacheco (1587-1590), don Fernando de la Vega (1591) y don Pedro Portocarrero (1594-1597)¹².

⁸ *Ídem*.

⁹ GÓMEZ BRAVO, Juan. *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica...*, Vol. 2, Córdoba, 1778, pág. 53.

¹⁰ NIETO CUMPLIDO, Manuel. Op. cit., Córdoba, 1995, pág. 515.

¹¹ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, 1996, pág. 130.

¹² GÓMEZ BRAVO, Juan. Op. cit., págs. 78-91.

No obstante, ninguno de ellos mostró especial interés en concluir el proyecto emprendido por el obispo Manrique. En este estado, las obras del crucero y coro seguían inconclusas. Llevaban más de 30 años en construcción y la población cordobesa denunciaba repetidamente el daño que ello causaba al templo. Junto a este parón en las obras, otro problema se agudizaba: las relaciones entre la autoridad diocesana y el nuevo maestro mayor de obras, Hernán Ruiz III, empezaron a entrar en crisis, motivo suficiente para que, en 1586, el obispo Pazos y Figueroa despidiera al arquitecto de su cargo y lo sustituyera por Juan de Ochoa¹³.

En este ambiente de inactividad, el pánico y la desesperanza del cabildo eran irremediables. No se sabía porque motivo se había llegado a ese estado de postración y lo peor, ni se tenían medios económicos, ni se tenía espíritu emprendedor para poner fin a esa alarmante situación. La desilusión entre los miembros del cabildo y la población cordobesa aumentó cuando, en 1590, el canónigo José de Alderete envió a Sixto V un memorial al que ni siquiera mostró atención el Pontífice. En él, se expresaba muy específicamente el estado en que se hallaba la fábrica catedralicia y se proponía, como medida para cubrir los gastos del crucero y coro, entregar a la fábrica de la catedral la mitad de las rentas de los beneficios vacantes durante un año¹⁴. Pero la propuesta fue vana. No obstante, la solución al problema no tardó en aparecer. La llegada a la diócesis cordobesa del obispo don Francisco de Reinoso y Baeza, en junio de 1597, significó el eslabón final de esta crisis constructiva.

La perfección del manierismo cordobés en la obra de Juan de Ochoa

Tomada la decisión de concluir el proyecto de la nueva catedral, precisamente con el obispo Reinoso, surgieron dudas acerca de cómo cerrar las bóvedas del crucero y coro, y de la resistencia de sus muros, lo que motivó al prelado a ponerse en contacto con el maestro mayor de obras de la Catedral de Valladolid, Diego de Praves, para que buscara la solución adecuada, dado que *“habiendo visto y considerado el remedio que podía tener, juntó los oficiales de Córdoba en presencia del Obispo, y allí le dio entender que podía pasar adelante la obra comenzada y acabarse en ladrillo para excusar mayores gastos. Más que sería necesario mudar la cornisa del crucero, que era cuadrada, y hacerla de forma ovalada, porque los cuatro rincones o esquinas sirviesen de estribos para las pechinas sobre que había de cargar la media naranja del crucero. Asimismo, para todo el coro y cuerpo de la iglesia señaló sus trazas convenientes y fáciles, de que todos quedaron bien satisfechos y enseñados”*¹⁵. Uno de los asistentes a esta reunión de oficiales con el arquitecto vallisoletano debió ser, sin duda, Juan de Ochoa.

¹³ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. Op. cit., págs. 225-226.

¹⁴ NIETO CUMPLIDO, Manuel. Op. cit., pág. 516.

¹⁵ *Ídem*, pág. 518.

Los hechos, sin embargo, no se produjeron con la rapidez que tanto anhelaba el obispo. Don Francisco de Reinoso animó a los canónigos a solicitar colaboración en Madrid, en sesión de 30 de diciembre de 1597. Se designó una diputación del cabildo para entender la obra, compuesta por el deán don Fadrique Fernández de Córdoba, el chantre don Alonso de Miranda, el ya citado doctor y canónigo José Alderete y el licenciado Damián de Vargas, racionero, para que en enero del año siguiente se pudieran formular las primeras propuestas para concluir la obra¹⁶. Por lo tanto, la visita de Diego de Praves no debió de tener lugar hasta finales de 1598-comienzos de 1599, pues el contrato con Juan de Ochoa por el cual el cabildo concedió la obra de la terminación del coro y crucero, no se firmó hasta el 9 de febrero de 1599¹⁷. Juan de Ochoa fue, pues, el maestro que concluyó la obra del crucero y coro. Nacido en Córdoba en 1554, se trata del arquitecto más destacado, junto a Hernán Ruiz III, de la arquitectura cordobesa del último tercio del Quinientos. Como su padre, Martín de Ochoa, fue un eficiente ingeniero, con una amplia labor en el campo de la hidráulica; y, en el ámbito de la arquitectura residencial, supo interpretar las necesidades de las élites cordobesas. No obstante, fue la arquitectura religiosa la que le concedió un particular reconocimiento, gracias a su cargo de maestro mayor de la catedral cordobesa, el cual le permitió afrontar el cierre del proyecto quinientista para el templo, con la erección de la cúpula que preside el crucero¹⁸. Su intervención en la catedral cordobesa está perfectamente documentada. Dos contratos, conservados en el Archivo Histórico Provincial de la ciudad, informan de la labor que desempeñó el arquitecto en el templo. El primero recoge las condiciones para la terminación del cimborrio, mientras que el segundo, firmado el 19 de septiembre de 1600, explica las pautas a seguir para la ornamentación en estucos del cimborrio y coro. Ambos contratos son fundamentales, ya que ofrecen gran información sobre el proceso de construcción de la obra, y también acerca de los dos grandes maestros que la ejecutaron: Juan de Ochoa, arquitecto, y Francisco Gutiérrez Garrido, decorador. Para la hechura del cimborrio, según propuesta de Diego de Praves, Ochoa hizo dos diseños, con dibujos de la traza de una pechina con todo su ornamento, de la cuarta parte de la bóveda oval, de su cornisa y de la traza de la linterna, tanto por dentro como por fuera, en la que quedaba visible la linterna desde el exterior¹⁹. Ochoa se había comprometido a concluir el cimborrio a finales de marzo de 1600, aunque su propósito tuvo la escasa desviación de un mes, pues el 29 de abril de ese año, en sesión capitular, se aprobó que “*primeramente en hacimiento de gracias de auerse acauado el crucero de la capilla*

¹⁶ NIETO ALCAIDE, Víctor, MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., y CHECA CREMADES, Fernando. *Arquitectura del Renacimiento en España: 1488-1599*, Madrid, 1989, págs. 163-165.

¹⁷ NIETO CUMPLIDO, Manuel. Op. cit., pág. 517.

¹⁸ VALVERDE MADRID, José. “Juan de Ochoa, el arquitecto de la Catedral cordobesa”, en *Omeya*, n.º. 14, 1970, págs. 89-93.

¹⁹ VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, M^a Teresa y RAYA RAYA, M^a Ángeles. *Guía artística de Córdoba y su Provincia*, Córdoba, 2005, pág. 52.

*maior de la obra nueva desta Santa Yglesia el Cabildo mando se repicasen las campanas y tocasen las chirimias*²⁰.

La cúpula oval proyectada para el crucero deriva, en opinión de Alberto Villar, de la que Asencio de Maeda había trazado poco tiempo antes para la sala capitular de la Catedral de Sevilla, pero quizás con más rica decoración y dispositivo de iluminación más efectista en la cordobesa²¹. Curiosamente, Pablo de Céspedes había trabajado en el adorno de la obra sevillana, y quizá también pesara su opinión a la hora de decidir la forma ovalada, tan rara en el ámbito cordobés como frecuente en el manierismo italiano. No obstante, la decisión de la planta de la cúpula del crucero recae de manera exclusiva en Praves, y su diseño en Ochoa, al tratarse de una cúpula que monta sobre una gran cornisa con arquitrabes, frisos, frutas y follajes, motivos que después se volverían a repetir magníficamente en la gran cornisa del hastial de los pies del coro.

Terminada la obra del crucero, un serio problema amenazó el transcurso de las obras: la falta de presupuesto para continuar con el coro. No obstante, Juan de Ochoa volvió a firmar contrato para la hechura de su cerramiento. Así, el 19 de septiembre de 1600, el arquitecto contrató a Francisco Gutiérrez Garrido para la ornamentación del cimborrio y de la bóveda del coro, comprometiéndose a terminar dicha decoración para el día del Corpus del año 1602. Por este motivo, el 16 de octubre de 1600 el cabildo acordó escribir cartas a los señores de la comarca y muy en particular al Arzobispo de Santiago, Juan de San Clemente, natural de Córdoba, con el fin de solicitar ayuda económica. Este último respondió generosamente a la petición del cabildo, enviando 3.000 ducados para las obras²².

En cuanto a la bóveda de cañón que Ochoa proyectó para el coro, resulta evidente el parentesco que presenta con la distribución que Miguel Ángel dio al techo de la Capilla Sixtina, aunque varíen concepto ornamental y programa iconográfico, en el caso de Córdoba presidido por la titular del templo, Santa María de la Asunción²³. Ello hizo pensar a Kubler en 1957 que “*el modelo de la bóveda del coro diseñada y fabricada por Juan de Ochoa es el más italianizado de todos los diseños andaluces de esa etapa*”²⁴.

Ante la muerte de don Francisco de Reinoso, el 12 de agosto de 1601, todos temieron lo peor en lo que tocaba a la terminación de la obra. No obstante, el cabildo mantuvo el curso emprendido y no se desprendió del proyecto. Respecto al estado en que quedó la obra del crucero y coro a la muerte del obispo, dice su biógrafo: “*vio [el Obispo] los arcos acabados, el crucero*

²⁰ NIETO CUMPLIDO, Manuel. Op. cit., pág. 520.

²¹ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. Op. cit., págs. 225-226.

²² ALFARO, Gregorio de. *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso, Abad de Husillos y Obispo de Córdoba*, Valladolid, 1940, pág. 185.

²³ Sobre este tema véase: MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. “Influencias europeas y españolas en las yeserías de Puebla de los Ángeles (México) durante el siglo XVII”. Presentado en el *Simposio Internacional sobre la Proyección del arte español en América y Filipinas*, La Rábida, 1977.

²⁴ KUBLER, Georges. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, pág. 37.

*abierto y todas las bóvedas en tal perfección, que no faltaba sino lucir las del coro y el cuerpo de la iglesia*²⁵. El año transcurrido entre septiembre de 1600 y agosto de 1601 se mostró totalmente eficaz en las obras, pues el coro se había cubierto y decorado y todo ello, con la labor que implica, en el plazo de tan solo once meses. Sepultado el prelado, el interés por la terminación de la obra catedralicia se manifestó de nuevo en el resto del cabildo y así, el 25 de septiembre de 1601, “*cometióse el señor racionero Cespedes la traza y modelo del altar maior [...] por ser eminente en el arte y de los grandes pintores de la Cristiandad*²⁶”.

Al mes siguiente, en este estado de la obra, Hernán Ruiz III pidió al cabildo se le dieran algunas de las obras no contratadas aún: “*Pide se le den las obras que en la obra nueva desta Santa Yglesia se hubieren de azer por ser distintas de las que estan a cargo de Juan Ochoa proceda adelante en la dicha obra como esta asentado y estar a su cargo lo concerniente a la dicha obra nueva, asi de canteria como lo demas*”²⁷. No obstante, Juan de Ochoa siguió al cargo de la dirección de las obras de la catedral.

1602-1606: la conclusión de un nuevo espacio

Habiendo otorgado testamento el día 1 de octubre de 1606, Ochoa había dejado terminado el cimborrio y coro con su bóveda. También había cerrado el arco del testero cornisa arriba, en referencia al muro de cerramiento de los pies del coro, los postigos del coro y los arcos del antecoro. La obra, pues, la había dejado concluida²⁸. Únicamente quedaba adecentar el lugar, trasladar la mesa de altar, el retablo y colocar el coro. Todo ello ya no sería en vida del arquitecto, pero quedaría en manos del nuevo maestro mayor y oficial que había sido de Juan de Ochoa, aparte de su albacea testamentario, el vizcaíno Blas de Masavel.

Coincidiendo con esta última fase del proyecto, se piensa que fue Ochoa quien directamente también pudo trazar y labrar las dos organizaciones arquitectónicas que cierran las actuaciones manieristas en la catedral cordobesa. Primeramente, pudo proyectar la monumental fachada del trascoro, en competencia a la atribución de Praves, y por otro lado el cuerpo de naves de la iglesia. La primera obra está perfectamente pensada para completar, y oponerse al mismo tiempo, al pórtico de Hernán Ruiz III. Frente al estatismo de la serliana, el dinamismo que ofrece el trascoro ya avisa y anuncia ese choque, manierista en sí mismo, que produce la entrada en el espacio de la catedral nueva. En ella se juega con órdenes rotos y con tres huecos protegidos por

²⁵ ALFARO, Gregorio de. Op. cit., pág. 185.

²⁶ NIETO CUMPLIDO, Manuel. Op. cit., pág. 520.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ VALVERDE MADRID, José. Op. cit., págs. 89-93.

frontones rectos que imprimen al conjunto una disposición triangular que encaja visualmente en el arco del pórtico, indicando al tiempo la contradictoria elevación de los techos²⁹.

En el testero se construyó una fachada concebida a modo de retablo, a partir de la cornisa proyectada por Hernán Ruiz III. La obra consta de dos cuerpos, uno jónico y el otro compuesto. No cabe duda que Alonso Matías, en 1618, se inspirara en esta fachada para trazar el retablo mayor que preside el presbiterio, tal y como se puede apreciar en las composiciones laterales del primer cuerpo³⁰. En el segundo, aparece una serliana con extraño sistema de dobles pilastras que se confunden con la imposta, obteniéndose la impresión de una arquitectura aérea y decorativa³¹.

A finales de ese mismo año, el cabildo encargó a Blas de Masavel la hechura de tres trazas para la colocación de la nueva mesa de altar, ya que el nivel anterior “*esta poco conveniente y no tiene la altura que a de tener respecto al coro*”³². Satisfecho el cabildo con su trabajo, pocos días después, el arquitecto fue nombrado nuevo maestro mayor de obras de la Catedral y su Obispado, obteniendo la renta anual de 40.000 maravedíes, más seis reales diarios mientras duraran las obras.

Del año siguiente, las actas capitulares informan sobre el acuerdo de cantar las Horas en el Sagrario mientras se trasladaban las sillas corales desde la antigua capilla mayor al nuevo espacio. Del mismo modo, se trasladaron los restos mortales del obispo don Pascual desde aquel lugar al exterior del nuevo coro, bajo la tribuna de los ministriles, hoy llamada “Tribuna del órgano del Evangelio”³³.

Fallecido Juan de Ochoa, la obra de la nueva catedral cordobesa era ya una realidad. Entre los años 1602 y 1606, el arquitecto también cerró el arco del testero y levantó los postigos del coro y arcos del antecoro. Y así llegamos a la fecha de 9 de septiembre de 1607. La silla de Osio se hallaba ocupada por el dominico burgalés fray Diego de Mardones (1607-1624)³⁴, elegido obispo meses antes y, ante la elegancia y monumentalidad del templo, toda la población cordobesa fue testigo de la inauguración del nuevo espacio, sin duda icono único y verdadero emblema de la ciudad. Podría afirmarse, pues, cómo este acto de inauguración de la nueva catedral cerraba un capítulo de vital importancia dentro de la historia de Córdoba, el del Humanismo, y cómo una nueva etapa, la Barroca, anunciaba sus primeros síntomas e ideales artísticos. El paso del siglo XVI al XVII puede ayudar a justificar la denominación de “arquitectura de transición” en la cual, además del paso de una centuria a otra, asistimos a la transición de las formas renacentistas a las barrocas.

²⁹ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. Op. cit., pág. 230.

³⁰ Sobre este tema véase: RAYA RAYA, M^a Ángeles. *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987.

³¹ VILLAR MOVELLÁN, Alberto. Op. cit., pág. 231.

³² NIETO CUMPLIDO, Manuel. Op. cit., pág. 522.

³³ *Ídem*.

³⁴ GÓMEZ BRAVO, Juan. Op. cit., pág. 766.

IMÁGENES



Fig. 1. *Bóveda del crucero*. Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa. 1599. Fotografía del autor.



Fig. 2. *Bóveda del coro*. Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa y Francisco Gutiérrez Garrido. 1600. Fotografía del autor.



Fig. 3. *Fachada del trancoro*. Catedral de Córdoba. Anónimo. Principios del S. XVII. Fotografía del autor.

LA FUNDACIÓN DE LA ESCUELA DE LA CALLE SAN LUIS DE SEVILLA, ACTUAL COLEGIO LA SALLE – LA PURÍSIMA

Carlos Francisco Nogales Márquez, Universidad de Sevilla

Las Escuelas de la Purísima, las Escuelas de Primeras Letras, las Escuelas Gratuitas, las Escuelas Pías ó el Colegio la Salle – La Purísima, son algunos de los diferentes nombres que se le ha dado a este edificio a lo largo de la historia. El estar situado junto a uno de los grandes monumentos barrocos de España, como es la iglesia de San Luis de los Franceses, ha sido ignorado dentro de la bibliografía que ha estudiado el antiguo noviciado jesuítico, refiriéndose a ellas como las escuelas anexas a la iglesia de San Luis. Un libro, escrito por el hermano Nectario María en 1972,¹ en el que se reproduce un documento del siglo XVIII titulado “*Relación Sumaria de la Fundación, Fábrica y Estreno de las escuelas de primeras letras erigidas en el noviciado de San Luis de la Compañía de Jesús de Sevilla*” y dos artículos publicados en 2006 por Antonio García Herrera² y en 2007 por Alberto Fernández González,³ resumen las publicaciones que versan sobre el edificio del colegio.

En el zaguán de entrada al edificio, se encuentra una lápida que resume la fundación de la institución:

IHS

D. NICOLAS DE ROBLES NATURAL

DE LA CIUDAD DE PALENCIA VECINO Y

DEL COMERCIO DE ESTA CIUDAD FUNDÓ

ESTAS ESCUELAS DE LEER Y ESCRIBIR Y DES

PUES DE SU FALLECIMIENTO QUE FUE A

1º DE ENERO DE 1763 SU MUGER DOÑA DIONI

SIA DE ENCINAS NATURAL DE ESTA CIU

¹ HERMANO NECTARIO MARÍA. *Escuela de la Purísima*. Madrid. Escuelas del Sagrado Corazón, 1972.

² GARCÍA HERRERA, Antonio. “Don Nicolás de Robles y las escrituras de la fundación de las Escuelas de la Purísima”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 574, 2006, pág. 824 a 826.

³ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alberto. “Noticia gráfica de tres arquitecturas del barroco sevillano: el antiguo noviciado de los Jesuitas, la Iglesia de San Luis de los Franceses y las Escuelas de Primeras Letras”, en *Archivo Hispalense*, nº 273 – 275, 2007, pág. 335 a 349.

DAD EN CUMPLIMIENTO DE LA VOLUN
TAD DE SU MARIDO DIO PRINCIPIO A LA
FABRICA DE DICHA ESCUELAS A 5 DE
MARZO DE 1764. CUIA PRIMERA PIEDRA
SE COLOCO A 24 DE ABRIL DEL MISMO AÑO
SE CONCLUIO LA FABRICA A 23 DE MARZO
DE 1765. Y SE ABRIERON LAS ESCUELAS PA
RA LA ENSEÑANZA PUBLICA A 6 DE
MAIO DEL MISMO
AÑO
A MAYOR HONRA Y GLORIA DE DIOS

Todas las investigaciones publicadas hablan y siguen el ya mencionado documento, reproducido en el libro del hermano Nectario, cuyo título completo es “*Relación Sumaria de la Fundacion, fábrica y estreno, de las Escuelas de Primeras Letras, Erigidas en el Noviciado de San Luis, de la Compañía de Jesús de Sevilla. A espensas de Don Nicolás de Robles, natural de la Ciudad de Palencia, y Vecino de la de Sevilla, y a diligencias de la Señora Doña Dionysia de Encinas, su muger, y Heredera Fidecomissaria. La da a Pública Luz un apassionado por el bien público de Sevilla*” publicado en Sevilla en la imprenta de Joseph Padrino, en la calle Génova. Este libro de noventa páginas, fue localizado por el hermano Nectario en la biblioteca Colombina, existiendo otra copia del mismo dentro de los Papeles del Conde del Águila en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla.

Comparando la lápida con el título del libro se puede concluir: 1º los nombres de los fundadores, 2º que Nicolás Robles era de Palencia, 3º que Dionisia de Encinas, como única heredera, lo fundó tras la muerte de su esposo, 4º realizado todo por el bien público y en 5º lugar la presencia de la *Compañía de Jesús*, expresamente señalado en el título del libro y con el emblema IHS en la lápida. Sin lugar a dudas, ambos documentos no son más que propaganda para engrandecer el nombre de una familia, que por cierto no va a tener descendientes, y cómo documentos propagandísticos hemos de tenerlos en cuenta, aunque nos aporta sin lugar a dudas mucha información.

Siguiendo el libro, se inicia con la dedicación del mismo a la “*siempre Virgen María Madre de Dios, en el Misterio de su Inmaculada Concepción. Purísima e Inmaculada Señora*”.⁴ Las escuelas desde el primer momento se intitularon de la Purísima, tal y como se siguen llamando hoy, ¿porqué escuelas de la Purísima y no de la Inmaculada ya que es el nombre más usado en la ciudad para esta advocación?. Con la construcción de las escuelas, se creaba también una fundación que administraría los bienes que los patronos legaran para el mantenimiento de la institución. Dentro de esta fundación estarían representados los descendientes de los fundadores, los jesuitas y el *arzobispado hispalense*. En la ciudad de Sevilla, ya existía un colegio con el nombre de la Inmaculada Concepción, cuyos patronos eran el arzobispado y la *Compañía de Jesús*, aunque es conocido como el *Colegio de las Becas*. Posiblemente, para evitar confusiones entre ambas instituciones, se toma el nombre de la Purísima, aunque en la dedicatoria repite constantemente entre paréntesis el nombre de Inmaculada. Todavía hoy se mantiene el nombre de Purísima, posiblemente al continuar dentro de la fundación el arzobispado hispalense.

Dentro de las ocho páginas sin numerar de la dedicatoria aparece claramente indicado “*La grande obra de las Escuelas que acaban de erigirse en el Noviciado de San Luis de esta ciudad*”, y “*la importancia de procurar buena educación a nuestros pequeñuelos*” frase que se repite en varias ocasiones, destacando la buena formación, dentro de la fe cristiana, que les iba a dar los padres jesuitas a los niños, evitándose así “*la ponzoña de su envenado aliento*”⁵ de las herejías.

La licencia de don José de Aguilar y Cueto, vicario general del arzobispado de Sevilla y del arzobispo cardenal Solís, aparece dada el 20 de febrero de 1766, y seis días después la licencia del juez de imprentas don Vicente de Varaez, apenas un mes antes del motín de Esquilache, entre cuyas consecuencias estuvo la expulsión de los jesuitas de España en 1767.

El siguiente capítulo dentro de la publicación, son tres poemas dedicados el primero a la ciudad de Sevilla que había tomado como protectora a las escuelas, donde se ensalza la figura de los fundadores,⁶ así como del cardenal Solís,⁷ considerando la escuela el modelo a seguir en la ciudad, donde los niños recibían de forma gratuita los materiales para el estudio, y aprenderían a

⁴ *Relación Sumaria de la Fundacion, fábrica y estreno, de las Escuelas de Primeras Letras, Erigidas en el Noviciado de San Luis, de la Compañía de Jesús de Sevilla. A expensas de Don Nicolás de Robles, natural de la Ciudad de Palencia, y Vecino de la de Sevilla, y a diligencias de la Señora Doña Dionysia de Encinas, su muger, y Heredera Fidecomissaria. La da a Pública Luz un apassionado por el bien público de Sevilla, Sevilla, 1766, pág. s/n.*

⁵ *Ibídem.*

⁶ Pero no solo a don Nicolás de Robles y a doña Dionisia de Encinas, sino también a José Torrecilla, sobrino de la pareja y administrador de la fundación.

⁷ Durante las seis páginas que dura el romance a la ciudad de Sevilla, se repite constantemente la figura del sol, ya sea para iluminar, como alabanza a Dios, como caridad. Sin lugar a dudas, estas referencias hacen claras alusiones a la figura del cardenal Solís, cuyo escudo de armas era un sol, utilizándose algunas referencias ya usadas unos años antes durante las fiestas de reinauguración del convento de capuchinas de Santa Rosalía, patrocinadas por el cardenal.

leer con la cartilla de la Doctrina Cristiana, y la cuentas necesarias para la vida diaria. Los otros dos poemas están dedicados a don Nicolás y doña Dionisia, resaltando la gloria de la fundación, así como la utilidad pública de la misma y el haberse convertido en padres de tantos niños abandonados por la suerte, aunque no llegaron a tener hijos naturales.

A partir de este punto, se inicia el relato de la historia de la fundación de las escuelas, iniciándose la numeración de las páginas del libro. La fundación es el primer capítulo, en el cual se va a fundamentar la necesidad del gran gasto que se había realizado. Se inicia con citas de Platón, así como del gran canciller de Francia Gerson, de emperadores romanos y de la Biblia entre otros, destacando la importancia de la educación de los niños, pues de su aprendizaje depende el futuro de la “república”, entendida esta como “cosa pública” y sobre todo la necesidad de evitar que la mala formación cristiana ayude al adoctrinamiento que los herejes realizan en sus escuelas aprovechando la incultura e inocencia del pueblo.

Seguidamente, aclara que la idea de la fundación fue siempre de don Nicolás de Robles, quien desde hacía muchos años pretendía realizar el bien público a la ciudad de Sevilla. Aprovechando la gran riqueza que el comercio le había dado, así como el poder disponer de todo su patrimonio al no tener hijos que lo heredasen, junto a las misiones realizadas por el jesuita Pedro de Calatayud, quien mencionó los seis barrios más pobres de la ciudad,⁸ además del apoyo del cardenal don Francisco de Solís, orientaron su deseo de fundar las escuelas en la dirección correcta.

Desde su fundación, *la Compañía de Jesús* siempre ha buscado enseñar la doctrina cristiana como la mejor forma de dirigir al pueblo por el buen camino. Según Javier Burrieza Sánchez,⁹ esta catequización fue evolucionando a lo largo de los siglos. Así en el XVI y XVII intentaba la memorización mediante la repetición de contenidos, mientras que en el XVIII se buscaba la comprensión. También los escenarios para esta obra van cambiando, de las iglesias jesuíticas a las parroquias y en estos años a los colegios de primeras letras, donde formar a los niños. Se editarán una serie de catecismos que sirvan de apoyo a las enseñanzas, como los de Astete y Ripalda, que son los más extendidos, creando el Padre Calatayud uno propio en 1747, aunque parece ser que este tuvo poca predicación debido a la expulsión de la compañía en 1767, pero es de suponer que si la enseñanza de la lectura estaba basada en las cartillas de la doctrina cristiana, este fuese el primer libro de referencia en la nueva fundación.

⁸ Santa Marina (donde se realizará la fundación) Omnium Sanctorum, San Gil, San Román, San Marcos y Santa Lucía, todos barrios limítrofes al primero.

⁹ BURRIEZA SANCHEZ, Javier. “Un catecismo Jesuítico en la España de la Ilustración. Pedro de Calatayud y la catequesis de la Compañía de Jesús”, en *Investigaciones históricas. Época Moderna y Contemporánea*, nº 19, 1999, págs. 53 – 80.

Las predicaciones de Pedro de Calatayud estaban basadas en el terror al pecado y al castigo divino tras la muerte, así como la necesidad de la redención para llegar al paraíso. Si pensamos que don Nicolás inicia los proyectos de la fundación con cerca de setenta y siete años, y de los datos biográficos que disponemos de él, destaca que fue un hombre que hizo una gran fortuna en el comercio de telas, llegando a ser alcalde del gremio, así como hermano mayor de la *hermandad de Montserrat*, que en estos años estaba adscrita al gremio de paños de la ciudad, y que durante el tiempo que estuvo al frente de ambas instituciones se produjo la bancarrota de la hermandad, que tras su muerte accidental el 1 de enero de 1763, fue el primer enterrado en la cripta que esta hermandad realizó en el convento de San Pablo, puede hacer pensar mal, pese a las constantes alabanzas escritas en el libro.

Antes de empezar la construcción de las escuelas, compró unos solares al conde de la Fuente, entre la calle de la Mar y Harinas, actual barrio de Molviedro, construyendo seis casas con cuyo arriendo sufragar la fundación, muriendo en un accidente durante las obras.¹⁰ Precisamente el barrio del Molviedro, en 1758, era la laguna del Arenal, siendo mandada secar por el marqués de Monterreal como medida de salubridad pública, dándose al gremio de paños para que construyesen sus casas y almacenes. Ante estos datos, vuelve a saltar la duda sobre si los solares fueron comprados para la fundación o para otros fines, pese a lo que aparece reflejado en el libro.

A partir de la muerte de su marido, doña Dionisia de Encinas se va a hacer cargo de todo, como heredera legal, para lo cual se aporta el nombre del escribano donde se encontraban sus poderes reflejados, así como se intenta mostrar que pese a ser una gran señora, ella todo lo realizó para cumplir los deseos de su esposo, aunque parece advertirse en el texto que la decisión de que los jesuitas fueren los que administrasen la escuela, fue debido a ella, así como la creación de una fundación, vinculada a su familia, donde esta pudiese tener cargos y trabajo. Continúa el texto con toda una historia de la educación desde la época clásica hasta 1622, destacando la importancia de que fuesen sacerdotes los maestros. Parece ser que doña Dionisia eligió el lugar donde construir el edificio, con el apoyo del provincial jesuita José de Baena y del General de la orden Lorenzo Ricci.

El gremio de maestro de primeras letras, debido a esta decisión, mandó carta al *ayuntamiento* comprometiéndose cada maestro a enseñar la doctrina cristiana gratuitamente a cuatro niños pobres, presentándose el informe el 16 de enero de 1763, con la intención de evitar que se iniciasen las obras de la nueva escuela, ya que unas escuelas gratuitas irían en contra de su negocio, así como la supuesta calidad de la enseñanza jesuítica les podría llevar a la ruina.

¹⁰ GARCÍA HERRERA, Antonio. “Don Nicolás de Robles..., op. cit., pág. 825.

El siguiente capítulo se titula “Fabrica”. Las obras se iniciaron el 5 de marzo de 1764, y aparece claro en el libro que se pretendía “ofrecer a esta hermosísima Ciudad un edificio, que quando no compitiese, mereciesse ser agregado a los muchos magníficos y primorosos, que la adornan”.¹¹ “Por la calle de Santa marina, que llaman Real, ofrece mui capaz entrada la puerta, obra prima del arte, coronada con una imagen de María Santísima de la Concepción, para que la hallen prompta, los que desde la mañana de sus primeros años comenzaren a velar y esperar la entrada a estas puertas suyas. Mas abaxo se lee este oportuno texto: *Beatus, qui vigilat ad fores meas quotidie. Siquese un Portico sostenido de tres arcos con dos columnas, y pedestales de jaspe. Passare a un Patio en figura de esquadra: una línea corre de levante a poniente, y tiene treinta y nueve pies (que son varas trece) de largo; otra corre de norte a mediodía y tiene de longitud pies quarenta y cinco (que son varas quince) y en cada una de estas dos líneas esta la puerta de cada una de las dos classes, una de leer y otra de escribir, haciendo centro varias molduras y sobrepuestos resaltados con algunas pinturas con que se adornaron las paredes. La area de este patio estaba solada con losas quadradas blancas y negras de jaspe de Genova, y en su centro está una pequeña pila formada de taza y pedestal también de jaspe*”.¹² Ambas naves dedicadas a las aulas estaban cubiertas por una bóveda sobre la que descansaba una techumbre de pino de Flandes. Las naves estaban divididas en tres tramos para diferenciar los niveles de los alumnos, con bancas y perchas. La nave situada a la derecha, o aula de escritura, tenía diez ventanas, nueve de ellas de uno con veinticinco por tres metros de altura, cinco darían a la iglesia, otras cuatro al patio de entrada, mientras que la décima, de mayor tamaño daría a la calle principal. Esta nave fue reformada entre 1938 y 1940, creándosele una planta, sin tocar el tejado de la construcción primitiva, tal y como nos cuenta el hermano Nectario en su libro. La segunda planta, y como tal, la destrucción del tejado primitivo fue llevado a cabo entre 1964 y 1965, momento en que se configura esta nave del edificio tal y como se aprecia hoy. Con todos estos datos, se puede concluir, que los muros y los vanos que se aprecian en la actualidad fueron realizados en el siglo XVIII, aunque muy transformados durante el siglo XX, ya que al dividirse la nave en tres clases por planta, algunas de estas ventanas se transformaron en puertas, habiéndose mantenido de todas formas la decoración arquitectónica que articulaba las paredes exteriores, no quedando nada interiormente.

En el caso de la nave frente a la puerta, dirección norte – sur, o aula de lectura, tenía las mismas características que la anterior, pero algo más pequeña, con menor número de ventanas, sufriendo otras reformas distintas a la ya mencionada, dividiéndose también en dos plantas, pero no se le llegó a construir otra superior, tan sólo se eliminó el tejado a dos aguas que debía tener y se convirtió en una azotea.

¹¹ *Relación Sumaria de la Fundacion...*, op. cit., pág. 16.

¹² *Relación Sumaria de la Fundacion...*, op. cit., págs. 16 y 17.

El espacio que hoy conforma el cajón de escaleras se debió realizar entre 1938 y 1940, ampliándose el segundo tramo en los años 60, para así darle acceso al aulario, siendo en el momento de su fundación las habitaciones de los maestros, manteniendo parte de esta función todavía en la actualidad en la primera planta, aunque desde hace algunos años ya no habita nadie en el edificio, ya que los hermanos de la Salle se trasladan al *colegio La Salle – Felipe Benito* a dormir. A las habitaciones de los maestros se accedía desde unas puertas situadas en ambas clases, teniendo una planta superior donde había además una ventana hacia cada clase, para así conducir a los niños a “*su quietud y buen gobierno*”. Además desde estas estancias se comunicaba mediante un arco a la parte superior de la sacristía del vecino templo de San Luis, siendo la comunicación directa con el noviciado jesuítico.¹³ También aparece en el libro cuanto cobrarían los maestros, así como de donde saldría el dinero para pagar su trabajo.

El cuarto lado del patio, situado frente al aula de escribir y junto al de leer, que actualmente conforma la capilla del colegio, fue destinado a lugar común, es decir, servicios de la escuela, construido con una bóveda, que desaguaba las aguas hacia el callejón trasero, el cual, en la década de 1970 se convirtió en nuevas aulas de pretecnología del centro. En el texto de 1766 se comparan estos desagües con las cloacas de Roma.

Este capítulo finaliza con la explicación de cómo se colocó la lápida fundacional en el zaguán, pese a que la fundadora no quería fama alguna, siendo esta colocada por petición popular.

El estreno del edificio tuvo que retrasarse debido a que *el gremio de maestros* alegó que un colegio gratuito iba en contra de sus intereses y ordenanzas. El conde de la Mejorada, asistente de la ciudad, resolvió el 10 de mayo de 1765 que estas escuelas no afectarían a dicho gremio, siendo además un gran bien público para la ciudad, produciéndose también un acuerdo en el libro de actas del cabildo. Toda esta documentación fue copiada en el libro de fundación, haciéndose una defensa de los jesuitas como maestros de la doctrina cristiana.

En la tarde del 23 de abril de 1765 el cardenal Solís bendijo las escuelas, dejando concedidas cien días de indulgencia a cualquiera que rezase una salve a cualquiera de las dos imágenes de la Inmaculada que presidían ambas aulas. Se fijó el día 6 de mayo para el estreno de las clases, para lo cual el 28 de abril se pusieron veintisiete carteles impresos en las puertas de las iglesias de la ciudad, donde quedaba reflejado el nombre de los fundadores, la procedencia de la los maestros de la orden jesuita, así como el programa de enseñanza, consistente en escribir, contar, ortografía española, doctrina cristiana y buenas costumbres. Las clases tendrían dos turnos, iniciándose a las siete de la mañana con una misa en la iglesia del noviciado, y a las tres

¹³ Esta comunicación debió ser cortada en 1784 por Lucas Cintora al separar ambos edificios, FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alberto. “Noticia gráfica de tres arquitecturas...”, op. cit., pág. 342.

de la tarde el segundo turno, así como se les entregaría cartillas, libros, papel y tinta a los niños pobres.

Doña Dionisia mandó una carta al *ayuntamiento* informando del fin de las obras, a lo que este respondió agradeciendo la gran obra pública que había costado. El 13 de mayo el conde de la Mejorada en representación de la ciudad fue a la casa de la fundadora, donde se encontró con veintidós responsables de las seis casas de los jesuitas de Sevilla. Se realizaron discursos por aparte del conde, de la fundadora y del padre José de Baena, provincial de Andalucía, quedando recogidos en el libro, así como una serie de cartas cruzadas entre el conde de la Mejorada y el provincial de Andalucía.

El 6 de mayo se inauguró la escuela, no adornándose mucho el edificio para que se pudiera apreciar la calidad de la obra. En el cabecero de la clase de escribir, se había colocado para la bendición del día 23 de abril, una “lámina” de la Inmaculada, a forma de altar, completándose para la inauguración de las clases con dos láminas colaterales con las imágenes de San Nicolás de Bari y San Dionisio, santos de ambos fundadores, así como una de San Luis Gonzaga enseñando a varios niños. Mientras, en el aula de leer se colocaron junto a la Inmaculada a San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja. Para decorar el resto del edificio tan sólo se usaron flores del jardín del noviciado, pues se pretendía mantener el decoro y limpieza de la nueva construcción. Entre la bendición y la inauguración, permaneció trece días abierto el edificio, para que todos los sevillanos pudiesen apreciar tan magnífica obra.

La inauguración se inició a las siete de la mañana, congregados los niños en las puertas de las escuelas, entraron en la vecina iglesia del noviciado, donde se oyó misa cantada. Tras lo cual se dividieron en dos grupos presididos el primero por un simpecado celeste decorado en plata en el que se apreciaba el nombre de Jesús y un segundo carmesí con una imagen de la Purísima, piezas que la fundadora dejó legada a las escuelas y salieron del templo como “Esquadron de pequeños soldados”¹⁴, recorriendo las principales calles del barrio mientras cantaban himnos.

Una vez dentro del colegio, los alumnos realizaron un acatamiento a la Inmaculada en los altares de las aulas, iniciándose seguidamente el comienzo de las clases, para las cuales tuvieron que unirse más maestros del noviciado, así como de otros conventos jesuitas y parroquias, pues llegaron niños de todos los puntos de la ciudad y la crónica destaca la gran pobreza de todos ellos. En ese primer día se presentaron más de mil niños, con lo que el magnífico edificio quedó pequeño ya en sus inicios. Las crónicas cuentan como doña Dionisia, se sintió madre de los niños que allí aprendían y al ser tantos, y tantas sus necesidades, decidió aumentar el capital el 6 de mayo de 1766, un año después de la apertura pública de las escuelas gratuitas.

¹⁴ *Relación Sumaria de la Fundacion...*, op. cit., pág. 62.

En 1763 se había realizado las fiestas de inauguración del *convento de religiosas capuchinas de Santa Rosalía de Sevilla*, en la que participaron todas las órdenes de la ciudad, con varios días de procesiones, misas y actos donde participaron todas las instituciones, siendo el patrono de dicha obra el cardenal Solís.¹⁵ Resulta extraño, que estando este personaje dentro de la fundación de las escuelas de la Purísima, no se realizara ningún tipo de celebración parecida, de la que los sevillanos eran muy adictos. Por lo que se puede extraer del documento, doña Dionisia estaba de acuerdo en la realización de un gran festejo, pero fue el rector del *noviciado de San Luis*, el reverendo padre maestro Francisco Montes, quien la convenció para no realizar dichos fastos, sino tan sólo la procesión de entrada de los niños en la escuela, con lo cual, se ahorrarían bastante dinero, y sería una celebración mucho más digna, y por que no, mucho más jesuítica, al convertir en compañías militares las formaciones escolares.

Finaliza el libro con una apóstrofe a la ciudad y pueblo de Sevilla donde se pide que reconozcan los grandes beneficios que va a recibir gracias a la educación de los niños, que traerá paz y bien a todo el pueblo, habiendo limpiado las calles de futuros pícaros, convirtiéndolos en “*dóciles, urbanos, devotos y haciendo grandes progressos en unas artes tan provechosas a la Republica*”¹⁶, aumentando el número de buenos ciudadanos y trabajadores de la ciudad. Concluye el texto comentando que con esta nueva institución, la formación de los niños varones era suficiente en la ciudad de Sevilla, no así el de las niñas, del cual haría falta otra fundación cómo la recién realizada.

Una vez finalizado el comentario del libro, surgen una serie de dudas. En primer lugar, en que momento se publicó. En la portada aparece que fue en Sevilla en la imprenta de Joseph Padrino en la calle Génova, pero no el año de publicación. Las licencias son del día 20 y 26 de febrero de 1766, por lo que se podría pensar en dicha fecha para la publicación del libro, tal y como Alberto Fernández González data en su artículo, pero en el documento habla de la donación que hizo doña Dionisia el 6 de mayo de 1766, apareciendo también reflejado que la propia fundadora administró personalmente la obra durante el primer año de funcionamiento de la escuela, pagando de su propio bolsillo el dinero que faltaba para formar a los infantes.¹⁷ El libro debía estar finalizado en febrero de 1766, pero hay agregaciones al texto posteriormente, con lo que debería haber pedido otras licencias para la publicación del mismo, cosas que no se hicieron.

Llegados a este punto entramos en el mundo de la especulación. Como ya se ha comentado, pocos días después de la licencia de publicación, se va a producir el motín de Esquilache, cuyas consecuencias serán la expulsión y desamortización en enero de 1767 de todos

¹⁵ NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco. “Las fiestas de inauguración del convento de religiosas capuchinas de Santa Rosalía de Sevilla en 1763”, en *La Clausura Femenina en España: historia de una fidelidad secular*, Tomo I, pág. 573 a 593.

¹⁶ *Relación Sumaria de la Fundacion...*, op. cit., pág. 70.

¹⁷ *Relación Sumaria de la Fundacion...*, op. cit., pág. 67.

los bienes de la compañía de Jesús en España. Como aparece reflejado en la licencia del 20 de febrero, la publicación se titula “*Relación sumaria de la Fundación, Fabrica y Estreno de las escuelas de primeras letras, erigidas en el Noviciado de San Luis de la Compañía de Jesús de esta Ciudad, a expensas de Don Nicolás de Robles, y a diligencia de Doña Dionysisa de Encinas su Muger*”. Consideramos que mientras se estaba realizando la publicación del libro, y debido a las consecuencias del ya mencionado motín, los fundadores vieron la posibilidad de que el edificio se considerase parte del noviciado de San Luis, corriendo la misma suerte que pudiese acaecerle. Consideramos que posiblemente el libro se diera a la luz en 1767, cuando ya habían sido expulsados los jesuitas, añadiéndosele tres páginas más donde aparecen los datos referidos a que doña Dionisa administró durante el primer año la escuela, y además aumentó el dinero de la fundación. Este cambio en el libro no estaría autorizado en la licencia, teniendo que estar involucrado en ella el impresor. José Padrino y Solís fue un impresor y vendedor de libros que trabajó desde 1748 hasta finales de siglo en la calle Génova de Sevilla. Entre sus clientes destacan por un lado las órdenes religiosas, como son los Agustinos y los Capuchinos, pero sobre todo el *noviciado de San Luis*, al cual va a editar al menos cuatro libros entre 1750 y 1760,¹⁸ así como un importante número de panegíricos a la muerte de diversos personajes de la época. Si la escuela está inspirada por el pensamiento del padre Calatayud, y José Padrino era uno de los editores del catecismo con el cual parece que se iba a enseñar a los niños en dichas escuelas, nos hace pensar que el impresor se arriesgase, ya fuera por sus pensamientos sobre la *compañía de Jesús*, o sobre su negocio, para introducir dichos cambios sobre la licencia original, e incluso se añadiese al final del título “*La da a pública luz un apasionado por el bien público de Sevilla*”.

Son varios los pleitos que va a tener las escuelas de la Purísima tras la expulsión de los jesuitas, en las que, ya fuera el gobierno, o los frailes Dieguinos que cogerán el convento en la década de 1780, intentando anexionarse el edificio y las rentas de la fundación, pero siempre salió victoriosa la escuela, debido precisamente a este libro, el cual confirmaba la diferencia entre los jesuitas y la institución, aunque en un principio y viendo la estructura del noviciado, queda claro que eran una misma cosa.

Conclusiones

Sin lugar a dudas, la fundación de *las escuelas de primeras letras* de la calle san Luis de Sevilla, fue más que una simple fundación piadosa. A pesar de las ideas de don Nicolás de Robles,

¹⁸ CÓRDOBA, Rafael. *El Espíritu de Dios. San Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús*. Sevilla, 1753. *Vida del Venerable padre Manuel Salvador Padial de la Compañía de Jesús*, Sevilla, 1750. *Carta del padre Manuel Marcelino de Sylva, rector del noviciado de la Compañía de Jesús de Sevilla a los superiores de la povincia sobre la vida exemplar del padre Joséph Rufo*. Sevilla 1755. *Cathecismo práctico muy útil para la instrucción y enseñanza fácil de los fieles y alivio de los párrocos de Pedro de Calatayud*. Sevilla, 1761.

la auténtica creadora, impulsora y realizadora del proyecto será su mujer Dionisia de Encinas, con un triple programa: unir su memoria a una gran institución pía, limpiar el nombre de la familia y darle un futuro a sus sucesores como administradores de dicha institución.

El plano del colegio está perfectamente integrado dentro del plano del *noviciado de los jesuitas de San Luis de los Franceses*, con lo que sin dudas habría que incluir el edificio como una construcción jesuítica de Andalucía, aunque desde la expulsión de estos se halla mantenido en funcionamiento completamente independiente y rodeado por el edificio principal.

A pesar de la falta de documentación al respecto, el edificio sería diseñado por un arquitecto de primera categoría de la ciudad. Alberto Fernández demuestra el error de Felix González de León al atribuirle las trazas y obra a José Torrecilla, el cual era el sobrino de Dionisia de Encinas y futuro administrador, atribuyéndole la obra al maestro Juan de Salas, el cual en unos documentos dijo que trabajó en las obras del edificio, y afirma que Lucas Cintora inspeccionó la escuela en calidad de perito de la Real Audiencia, siendo él el que separe definitivamente la escuela del noviciado tras el pleito con los frailes de San Diego.¹⁹ Consideramos que Juan Salas trabajó en las obras pero no como diseñador de las mismas, siendo sin lugar a dudas un maestro de primera categoría el que las realizara. Quizás por su similitud en el zanguán con el ayuntamiento de Moguer, las trazas podrían estar en la onda del arquitecto Tomás Bottani.

Sin lugar a dudas, el libro cumplió su función. Asegurar la institución, limpiar, dar a conocer y perpetuar el nombre de sus fundadores.

¹⁹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alberto. “Noticia gráfica de tres arquitecturas...”, op. cit., pág. 345.

Ilustraciones



Fig. 1. *Vista desde la calle San Luis de la escuela junto a la iglesia del noviciado.* Sevilla. Fotografía del autor.



Fig. 2. *Portada de la escuela.* Sevilla. Fotografía del autor.



Fig. 3. *Detalle de la portada. La Inmaculada. Sevilla.* Fotografía del autor.



Fig. 4. *Vista del zaguan de la escuela. Sevilla.* Fotografía del autor.



Fig. 5. *Vista del patio de la escuela. La nave de leer.* Sevilla. Fotografía del autor.



Fig. 6. *Vista del patio de la escuela. La nave de escribir al fondo.* Sevilla. Fotografía del autor.

LAS CÚPULAS DE LA PARROQUIA DE SANTA MARTA DE LA ANUNCIACIÓN DE CÚLLAR (GRANADA)

Alberto Rodríguez Martínez, Universidad de Granada

Reseña histórico-artística de la Parroquia de Santa María de la Anunciación de Cúllar

La fundación de la Parroquia de Cúllar data del año 1505¹. En un primer momento, como sucedía habitualmente, no se construyó ningún edificio de nueva planta, sino que se consagró la mezquita y se habilitó para el culto cristiano. Pero debido a la debilidad en los materiales que se usaban para la construcción de estos edificios para el culto musulmán, a los pocos años el edificio debió amenazar ruina. Esto sucedió según el profesor Gómez-Moreno entre los años 1530-1540².

El nuevo edificio se construyó durante estos años, según la estética mudéjar³, imperante en aquellos momentos, en que había que levantar tantas parroquias. Sabemos de la construcción de esta nueva iglesia, porque en unos documentos de 1720 en adelante, se hace referencia a las actuaciones que se han de hacer para que den como resultado la fábrica actual⁴. La “iglesia vieja”, como se le denomina en los documentos, tenía una sola nave, de un tamaño aceptable para acoger a la feligresía de la parroquia, además de dos capillas laterales en la parte septentrional de la nave y una torre que es la que se conserva en la actualidad, siendo la parte más antigua del edificio, a la que se le tuvieron que hacer algunas actuaciones para integrarla en la nueva fábrica y algún refuerzo en sus cimientos. Se menciona expresamente la existencia de una armadura que cubría la nave y de una puerta demasiado pequeña.

Es decir, sería un calco de las muchas que hay repartidas por toda la comarca de Baza, de grandes y gruesas paredes blancas cubiertas por armaduras y que tienen alguna capilla que se construyó posteriormente para algún enterramiento privado o simplemente para desahogo del edificio, que conservan también sus torres más bien chatas. Sirvan como ejemplo las parroquias de Galera, de Cortes de Baza o Santiago de Baza que han llegado hasta nuestros días y se conservan en buen estado, pese a la fragilidad y vulnerabilidad de los materiales con los que eran

¹ No dispongo de documentación para sostener esta fecha, aunque es la que se acepta generalmente como acertada ya que en 2005 se celebraron los actos del V Centenario.

² GÓMEZ-MORENO CALERA, José M. “La Iglesia de Cúllar y la Arquitectura del XVIII en la zona de Guadix-Baza”, en *Boletín Instituto de Estudios Pedro Suárez*, nº 5, 1992, pág. 104.

³ GÓMEZ-MORENO CALERA, José M. “La Iglesia de Cúllar...”, op. cit., pág. 104.

⁴ Archivo Diocesano de Guadix. Legajo 3700.

construidas, debido principalmente a la falta de medios económicos que pudieran sufragar una fábrica en piedra.

La iglesia actual es fruto del afianzamiento, la remodelación y ampliación de la anterior. Dando como resultado una construcción muy vistosa, pero de unas proporciones un poco extrañas.

La planta es de una sola nave con capillas laterales, tiene un aspecto poco armónico, por haberse construido sobre lo que ya había. Así, por ejemplo podemos observar la extrañeza en la planta de los pilares que sostiene la cubierta de la nave, ya que no son pilares en sí, sino que están formados por los trozos de pared de la iglesia vieja, que quedaron entre los huecos practicados para acceder a las capillas laterales, a los que se les añadieron pilastras en la parte que da a la nave y en la que da a las capillas. Por eso, lo que debería ser una cruz griega, lo vemos o bien solo con tres brazos, o bien completa, pero con un brazo más ancho o más estrecho o colocarlo a distancia diferente del centro.



Fig. 1. Nave de la Iglesia Parroquial de Santa María de la Anunciación. Cúllar (Granada). Fotografía de Soraya Pedrosa.

La nave (fig. 1) es de la misma anchura y altura que la nave anterior, ya que son los mismos muros, que se dejaron por ahorrar costos en la construcción. A estos muros se les practicaron arcos, cuatro en el lado septentrional y otros tantos en el lado meridional que darían acceso a las capillas laterales, éstas se generaron construyendo muros más afuera de los ya existentes, de manera que se protegerían los viejos de las inclemencias, al quedar en el interior y al mismo tiempo, generaban un espacio mayor a la iglesia en forma de naves laterales comunicadas entre sí. Ahora bien, las del lado sur muy estrechas y las del lado norte más amplias,

esto se debía a que por el lado sur había casas que impedían el mayor desarrollo de las capillas de ese costado, por eso las proporciones resultan un tanto peculiares.

El coro ocupa el último tramo de la nave, entre la torre y la que era antiguamente la capilla bautismal.

Pero la mayor innovación en el templo, se debió a la edificación de una nueva capilla mayor y crucero muy poco pronunciado, como ya hemos comentado, por la carencia de espacio por el lado sur. La nueva capilla mayor, está sobre una cripta. Es de planta cuadrada, más las partes que componen los extremos del transepto y lo que ocupa el altar mayor. La parte central del crucero, está cubierta por una cúpula de media naranja sobre pechinas. El resto se cubre con una bóveda de medio cañón algo peraltada, con arcos fajones en apariencia y construida con ladrillo y yeso, que sustituye a la armadura de madera que cubría la iglesia vieja y que utilizó para la construcción de una casa. Entre arco fajón y arco fajón hay lunetos que no reciben decoración alguna, solo sirven para aplanar el espacio en el que se abren las ventanas, con luz las del lado meridional y cegadas las del lado septentrional por haberse adosado en ese lado la casa parroquial. Todo este nuevo conjunto se debe a las trazas, planes y dirección de Gaspar Cayón de la vega⁵, maestro mayor de obras de la Catedral de Guadix hasta 1731, por mandato del entonces obispo de la Diócesis Felipe de los Tueros y Huerta, simplificando el proyecto que Cayón había realizado anteriormente por el mandato del obispo Fray Juan de Montalbán y Gámez.

En la actualidad, el templo de sólida apariencia, tras la restauración y sustitución de los tejados en el año 2009, se presenta elegante en apariencia y con una belleza destacable en lo que se refiere a la arquitectura y decoración sobre ella, alternando los colores blanco y amarillo, de forma muy acertada, aunque muy desposeído de sus bienes muebles, que han ido pereciendo a lo largo de la historia.

Así, por ejemplo, durante los sucesos anarquistas de 1931 y la barbarie de 1936, se perdieron las numerosas tallas que poblaban las capillas y las columnas de la nave⁶. Así como el órgano de siete registros que estaba situado en el coro. La mala interpretación del Concilio Vaticano II, hizo que en los años sesenta se desposeyera a la parroquia del púlpito de madera que estaba situado en el lado del Evangelio y del tabernáculo que presidía el altar mayor, donde estaba el sagrario.

En sustitución de todo esto, en el altar mayor se hizo una pintura de la Anunciación a María, en referencia a la titularidad de la parroquia. Se colocó una imagen de Cristo Crucificado

⁵ Que según los documentos transcritos y publicados por Gómez-Moreno anteriormente citados, acudió dos veces a la iglesia: una para revisarla y proponer la reparación y otra para supervisar las obras.

⁶ Archivo Parroquial de Cúllar. Libro de Inventario 1778. Folio 11 recto y vuelto.

en el centro y a ambos lados, en sendas hornacinas, las imágenes de San José y de la Virgen del Carmen.

En la capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno hay una imagen de dicha advocación. La que era capilla y camarín de la Virgen del Carmen, actualmente de la Inmaculada Concepción, contiene los restos del tabernáculo desmontado del altar mayor a modo de retablo, que alberga una imagen de dicho Dogma. La capilla de Nuestra Señora del Rosario, alberga una imagen de la misma. La última capilla del lado norte, era una de las tres puertas, hoy está cegada y contiene una imagen de la Virgen del Pilar (todas las imágenes mencionadas carecen de valor artístico), excepto una interesante talla de una Virgen en actitud orante de pequeño tamaño de la que no tenemos ninguna noticia.

Por el lado sur la capilla de las Ánimas Benditas contiene una urna de poco valor, que contiene un Cristo yacente, así como un lienzo que ocupa toda la capilla con la pintura de la Virgen del Carmen rescatando a las Ánimas del Purgatorio. La siguiente capilla era también una puerta, cegada hoy, que hace de hornacina para albergar las imágenes de San Antonio y Santa Rita y una talla de pequeñas dimensiones de San Rafael, de la que tampoco tenemos noticias. La capilla de Nuestra Señora de Fátima, tiene un modesto retablo que alterna el yeso y la madera y contiene la talla de la Virgen de los años cuarenta. En la capilla anexa, la de Nuestra Señora de los Dolores, patrona de la Villa, hay un retablo de escayola que contiene la imagen de la Virgen, obra del alicantino José Sánchez Lozano, en el año 1940. En el muro del crucero, hay un retablo de escayola también, con una preciosa talla del Sagrado Corazón de Jesús, de la que solo sabemos que es posterior a la Guerra Civil.

La Cúpula: estructura arquitectónica, tipologías y estética

Según el diccionario de términos artísticos⁷ “Cúpula” es una palabra proveniente del italiano “cupola” que significa cubeta. La define como “bóveda semiesférica” que generalmente cubre un espacio cuadrado cuyo paso a planta circular u octogonal, a través de elementos como las trompas y las pechinas. Para hacerla más elevada se puede usar tambor que puede estar perforado por vanos para facilitar la iluminación, o bien, ésta se puede producir a través de la denominada linterna.

En cuanto a su estructura arquitectónica hay que mencionar varios elementos que la componen:

⁷ FATÁS, Guillermo et BORRÁS, Gonzalo M. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Madrid, Alianza Editorial, 2004, Pág. 98.

- *Espacio a cubrir*: que puede ser de diversas formas en su planta; circular, cuadrado, elíptico, octogonal, etc.
- *Elementos de transición*: son aquellos que permiten pasar, por ejemplo, de la planta cuadrada a la circular de la cúpula. Si el espacio a cubrir es de planta circular u octogonal no sería necesario su uso. Son las *pechinas*, elementos triangulares “esféricos” que confieren a la alzada del espacio a cubrir un aspecto de arco y facilitan la transición a la planta circular. También la *trompa* puede cumplir esta función, con la diferencia de que la nueva planta generada es octogonal en vez de circular, ya que se genera dicha planta, a través de elementos de sección triangular que se colocan en las esquinas.
- *Tambor*: es un cuerpo que se genera mediante la prolongación hacia arriba de la nueva planta generada mediante las trompas o pechinas. Normalmente su uso da mayor vistosidad y altura a la cúpula y cierta sensación de airoso, aunque también se aprovecha su uso para practicar vanos que permitan la mejor iluminación de la cúpula.
- *Cúpula*: su fábrica se realiza mediante dovelas que van a dejar su peso en la pieza central de la cúpula llamada clave, al igual que en los arcos. Históricamente se generalizó su uso durante el Imperio Romano aunque ya antes, se habían construido “falsas bóvedas” mediante aproximación de hiladas o en espiral.
- *Linterna*: Cuando la iluminación no se produce mediante vanos practicados en el tambor, aunque esto no es óbice para que se pueda usar en una cúpula que si tenga dicha iluminación, usamos este elemento cilíndrico cubierto con una pequeña cupulita y perforado en su sección. Para permitir su inserción en medio de la cúpula, donde está la clave y dejar ese espacio libre, es necesaria la colocación de un anillo, que suele ser de bronce, para sostener el peso de la cúpula.

En cuanto a las *tipologías* de cúpulas hay varias, según sea uno u otro el sistema constructivo elegido para su edificación.

Como ya se comentó antes existe el caso de las llamadas “*falsas cúpulas*” que se realizan poniendo las dovelas en forma helicoidal o bien, mediante aproximación de hiladas, se dan principalmente en periodos prehistóricos. El sistema de dovelas que se apoyan en la clave, da como resultado una cúpula con aspecto de *media naranja* como por ejemplo la del Panteón Romano. Existe también un tipo de cúpula muy vistosa, que se da sobre todo durante la edad media, tanto en el arte cristiano como en el musulmán, se trata de la *cúpula gallonada*. Se construye mediante nervios, que suelen ser de medio punto y entre ellos, la plementería de forma cóncava, quedando la sensación de gajos o gallones. Se puede observar tanto en la cúpula que cubre el crucero de la Catedral de Zamora o en la que cubre el mihrab de la Mezquita de Córdoba. Otro tipo, no por la forma de construir, sino por el resultado estético, es la cúpula *peraltada*

apuntada, ya que es más alta que media naranja y se va haciendo puntiaguda conforma asciende, su representante más insigne sería la de Santa Maria dei Fiori de Florencia que construyera Brunelleschi allá por el siglo XV. Añadimos a esta nómina, un tipo más exótico que en nuestro país no se da, se trata de la *Cúpula bulbiforme*, es una esfera casi completa acabada en forma conopial, pero en tres dimensiones. Los ejemplos más conocidos son la cúpula del Taj Mahal o las de la catedral de San Basilio de Moscú. Existen también las llamadas “*cúpulas encamionadas*”, construidas con materiales pobres como ladrillo y yeso, ya que no están a la intemperie sino cubiertas por un tejado normal, por lo tanto su forma no se ve en el exterior y por tanto tampoco tiene que soportar las inclemencias meteorológicas, así que su función es esencialmente decorativa. Aunque no se le llama cúpula sí lo es, y por eso se incluye aquí, la *bóveda vaída*, algo más achatada y cortada por los cuatro planos, como las que diseñara Vandelvira para la catedral de Jaén.

Es variada la *estética* que presentan, tanto en el interior como en el exterior, desde las decoraciones más sencillas hasta las más profusas y exuberantes. En el exterior suelen estar cubiertas por tejas o por piezas de cerámica planas que en ocasiones están vidriadas y tiene algún color. En el interior, pueden presentarse mostrando el propio material de construcción (piedra, ladrillo) o bien enlucidas y pintadas de blanco resaltando los nervios en algún color. Aunque lo más habitual es que se presenten decoradas. Por ejemplo en el arte musulmán con complejas decoraciones geométricas hechas en madera, cubiertas de yeso y posteriormente pintadas como la que podemos ver en la sala de las Dos Hermanas de la Alhambra granadina. En el caso del arte cristiano, sobre todo en el arte católico, destacan las decoradas con pinturas al fresco como la del Sancta Sanctorum de la Cartuja de Granada. La alternativa a esta técnica de decoración es la yesería, habiendo verdaderas maravillas, sirva como ejemplo la capilla del Sagrario de la Iglesia de San Esteban de Sevilla. Los casetones, son otra posibilidad decorativa aunque bastante menos pródiga.

El caso de las cúpulas de la Parroquia de Cúllar

Comentaremos aquí exclusivamente el caso de la cúpula que cubre el crucero de la iglesia parroquial, ya que las de las capillas guardan en absoluto el mismo esquema que la ya mencionada. Además se mencionará alguna otra que, aunque no se encuentra en el edificio propiamente dicho de la iglesia parroquial, si que pertenecen a ella, por ser de su jurisdicción y estar a cargo del párroco que Cúllar. Me refiero a las Cúpulas de las ermitas de San Agustín y de Nuestra Señora de la Cabeza.

Haciendo un recorrido por las diferentes cúpulas de diferentes puntos geográficos, tanto las que están en los alrededores de la zona como las que están más alejadas, podemos observar

que la de Cúllar, tiene algo especial, diferente, ni mejor ni peor, pero sí que le confiere un aspecto distinto a cualquier otra. No es ni más ni menos que el hecho de no existir tambor entre la cúpula propiamente dicha y las pechinas que la sustentan, dotándola de ese aspecto de poca airosidad o esbeltez, esa sensación de achaflanamiento.

Son pocas las iglesias que disponen de una cúpula para cubrir sus cruceros o capillas mayores, en la zona en la que nos encontramos. Como anteriormente comentamos la arquitectura religiosa de la comarca y en general de la Diócesis, se caracteriza por la pobreza de sus fábricas, son iglesias de una sola nave construidas con material de bajo coste, habitualmente se les adosa una capilla mayor más tardíamente, que en la mayoría de los casos suele estar cubierta por armadura de madera.

Pero, de entre las que si disponen de cúpulas para cubrir sus capillas mayores o cruceros, ninguna se asemeja en su aspecto a la de la parroquia de Cúllar. Pongamos algunos ejemplos para ilustrar mejor y hacer más evidente la diferencia. En primer lugar en la cercana localidad de Vélez-Rubio, mucho antes de llegar al pueblo ya se advierte la potente presencia de su iglesia parroquial de la Encarnación y la airosidad y esbeltez de la cúpula que cubre su crucero, que no recuerda en nada, a la que estamos tratando.

Volviendo sobre nuestros pasos, nos dirigiremos ahora a la también cercana localidad de Zújar, cuya iglesia⁸ sufrió un proceso muy similar a la de Cúllar y por las mismas fechas, por lo que no sería de extrañar que, siendo Cayón maestro mayor de obras de la fábrica accitana, fuera llamado también a proponer y realizar las actuaciones necesarias para la remodelación de la iglesia. Es una pena no poseer documentación al respecto, pues de tenerla y poder confirmar la presencia de Gaspar Cayón en dicha obra y sabiendo su cronología, podríamos sacar varias conclusiones en función de si la cúpula de la parroquia zujareña es anterior o posterior. Dada la diferencia también de esta cúpula respecto de la de Cúllar, si la de Zújar fuera anterior y se confirmara la mano de Cayón, podríamos afirmar que a partir de la de Cúllar, el maestro creó un estilo propio, para repetirlo en varias ocasiones como veremos más adelante. Efectivamente la Cúpula de Zújar también tiene tambor, por lo que también es diferente de la de Cúllar.

Miremos ahora hacia la vecina localidad de Orce, más concretamente a su Parroquia de Santa María. Siguiendo también al profesor Gómez-Moreno⁹, la tercera de las construidas durante el XVIII, junta con la de Cúllar y la de Zújar, pero con una importante diferencia, la de Orce es la única que se construyó de nueva planta. Veamos el caso con más detenimiento, una vez más nos encontramos con el mismo tipo de iglesia preexistente, con el mismo tipo de problema y una vez más se acude al Maestro Cayón para que dé una solución y una vez más, éste vuelve a dar la

⁸ Según el profesor Gómez-Moreno.

⁹ GÓMEZ-MORENO CALERA, José M. *La Iglesia de Cúllar...*, op. cit, pág. 114.

misma que en los casos de Cúllar y Zújar, si aceptamos la presencia de su mano en la fábrica zujareña. Pero esta vez hay una diferencia, no había dinero y cuando se reunió y se llamó a Cayón, éste ya había abandonado la fábrica de la Seo Accitana y se encontraba en Cádiz, ocupándose de la construcción de la nueva catedral. Así que se recurrió a otro maestro que la levantó desde los cimientos y con materiales nobles como la piedra. En lo que concierne a la cúpula que cubre el crucero, una vez más, observamos que es lo mismo que lo que llevamos viendo hasta ahora: cúpula sobre tambor perforado de planta octogonal. En este caso además, la cúpula no se teja directamente sobre la media naranja, sino que se hace un tejado de líneas planas con linterna. De manera que la cúpula orceña, nos sirve también para ratificar la particularidad de la de Cúllar.

Siguiendo la hipótesis anteriormente expuesta, en la que Gaspar Cayón fuera responsable de la reconstrucción de la iglesia de Zújar, como parece muy probable, y siendo esta actuación anterior a la de Cúllar, o bien siendo posterior, existe la posibilidad de que hiciera diferentes pruebas. Lo que si es obvio, es que a partir de la Cúpula de Cúllar estableció un modelo claro, que fue repitiendo en las cúpulas en las que durante su construcción, era él, el responsable mayor de las obras. El esquema es claro y simple: una planta cuadrada, que mediante las pechinas se hace apta para ser cubierta con una estructura de planta circular, que es la cúpula, en la que no hay presencia de tambor de ningún tipo y con una particularidad más: la de abrir vanos más o menos grandes en la plementería de la cúpula, entre nervio y nervio, inmediatamente después a la cornisa que suele dar paso al espacio de la cúpula.

La estructura es la misma en todos los casos aunque evidentemente, el resultado final puede ser diferente, como efectivamente lo es, atendiendo principalmente al presupuesto destinado a sufragar los gastos de las obras de las diferentes fábricas. Así, aunque la estructura es la misma, en la Cúpula que cubre el crucero de la Parroquia de Santa María de la Anunciación de Cúllar, como en la que cubre el presbiterio de la Catedral de Cádiz, evidentemente el resultado final es muy diferente estéticamente, debido a la cantidad de presupuesto disponible para cada obra.

Veamos ahora con más detenimiento la cúpula que cubre el presbiterio de la Catedral de la Santa Cruz de la Ciudad de Cádiz, a la que nuestro maestro Gaspar Cayón, se había trasladado en 1731, para hacerse cargo de las obras de dicha Sede. Simplemente echando un vistazo desde el exterior, ya advertimos su presencia únicamente comparando la cúpula que nos ocupa, con la inmediata que cubre el crucero de la catedral. En ésta podemos ver el alto tambor perforado, que da paso a la media naranja, que no está perforada en sí misma. Acercándonos por el exterior a la cúpula del presbiterio, nos podría parecer que si que tiene tambor con iluminación mediante vanos, pero es simplemente una sensación, que dan los muros que hay contruidos en el perímetro de la cúpula, en los que se han integrado los vanos. Pero en cuanto accedemos al interior del templo, podemos observar que efectivamente, el tambor no existe, simplemente la cúpula está

construida sobre una planta circular y carece de pechinas. Como en Cúllar los vanos están practicados directamente en la plementería de la Cúpula, con la salvedad de que en la Catedral de Cádiz, la cúpula es de piedra y no de ladrillo y yeso y de que la decoración en vez de ser de yeso, es la misma piedra tallada, en este caso sin diferencia cromática, que por otra parte no es necesaria y carece de sentido, dada la exquisitez y finura de la labra.

Un ejemplo más sería la cúpula que cubre el presbiterio de la Catedral de la Encarnación de la ciudad granadina de Guadix, de la que Gaspar Cayón fue Maestro Mayor de obras, en sustitución de Vicente Acero, hasta que decidió trasladarse también, al igual que éste, a la Ciudad de Cádiz para trabajar en su catedral.

La cúpula de Guadix es anterior a la de Cádiz y es probablemente, el paso intermedio entre la de Cúllar y la de Cádiz. Es exactamente igual que la de Cúllar, el espacio cuadrado con las pechinas, la cornisa, e inmediatamente después la cúpula, una vez más sin tambor, horadada en sus plementos, mediante vanos lobulados de gran movimiento y belleza. Es exactamente igual, excepto como en el caso de Cádiz, si sustituimos el ladrillo y yeso por la piedra, así como la decoración de yeso por la piedra labrada y el simple y recto cuadrado de los vanos de Cúllar con el movimiento de los de Guadix.



Fig. 1. *Cúpula y Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza*. Cúllar (Granada). Fotografía del Autor.

Hay otras dos cúpulas en las dos ermitas, que en la actualidad conserva la villa, en primer lugar haré referencia a la *cúpula de la Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza* (Fig. 6), que es muy similar a la de la Parroquia, aunque de menor tamaño y sin decoración alguna, a excepción de la alternancia de los tonos blanco y amarillo. Pero lo que me interesa de ella es la cronología de construcción de la ermita que se adosó a un torreón árabe de vigía antes de 1748¹⁰, puesto que si se menciona es que ya existía. Y si existía antes de 1748 y es tan similar a la de la parroquia, es posible que se aprovechara la presencia de Cayón para construir esta también, aunque si fuera así es raro que no se mencione en los documentos. Lo que también es posible que dado el plano de Cayón de usara el mismo para esta cúpula solo que con menores dimensiones.

En cuanto a la *cúpula de la Ermita de San Agustín*, es de construcción moderna. Sabemos por un documento que se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Cúllar, que en la primera mitad del siglo XVII ya estaba la ermita donde está hoy. El edificio de la ermita actual, que alberga la Imagen del Santo Patrón de la Villa, San Agustín, es una reconstrucción de los años setenta. Pero una vez más la cúpula tiene el mismo aspecto que las anteriores, lo que demostraría la notoriedad que los perfiles de estas cúpulas tienen en el imaginario colectivo cullarenses.

Iconografía de las cúpulas

Bajo este epígrafe, se analizarán una por una, las cuatro cúpulas que hay en el edificio parroquial, sin incluir las de las ermitas por carecer éstas de decoración.

Cúpula del crucero

Es de muy sencilla decoración, aunque resulta elegante y vistosa (Fig. 2) por la alternancia de los colores blanco y amarillo y el uso de un marrón oscuro para acentuar la transición entre ambos, lo que le confiere un aspecto de relieve mayor del que en realidad tienen. Comencemos por las pechinas, que son la parte que más decoración recibe. Los triángulos “esféricos” que conforman las pechinas están ocupados por unos tondos, en su parte más ancha y unos angelotes que los sujetan, en la parte más estrecha del triángulo. Los angelotes resultan demasiado grandes y toscos y demuestran grandes dificultades por parte del decorador, para resolver los escorzos de las piernas. Los tondos están ocupados por las efigies de los cuatro Padres de la Iglesia Latina, es decir, San Gregorio, San Ambrosio, San Jerónimo y San Agustín, que como ya hemos dicho anteriormente es el Patrón de la Villa. En este caso, la talla del yeso es algo mejor de la que se demuestra en los ángeles que sostienen los tondos, aunque tampoco llegan a resultar imágenes

¹⁰ TORRES JARABA, Asunción. *Cúllar, ayer y hoy*. Baza, Concejalía Cultura del Ayuntamiento de Cúllar, 2010, pág. 107.

bonitas. Para reconocer que imagen pertenece a cada Santo, podríamos tener un problema, ya que no se especifica el nombre de cada Padre en el tondo donde está. Pero basta con echar un vistazo a cualquier diccionario iconográfico¹¹, para reconocer con cierta facilidad quien es quien. Parece ser que los atributos propios con los que se representa a estos santos, son los mismos, exceptuando a San Jerónimo que si es más fácil reconocerlo, ya que se le suele representar en forma penitente, como en efecto lo vemos en el tondo de la pechina. Lo vemos con la piedra, para la penitencia, la cruz asida en una mano, libros y el capelo cardenalicio. Con los demás no es tan fácil, ya que tienen los mismo atributos: libro, pluma, maqueta de iglesia y en el caso de San Agustín un corazón ardiente, pero que en este caso no nos sirve, pues ninguna imagen de las pechinas lo tiene, también coinciden los tres en la dignidad episcopal, así que por aquí tampoco los podremos diferenciar, salvo por un detalle: la tiara papal que aparece en la imagen de la pechina sobre la columna que hace pareja la de San Jerónimo, de manera que como solo fue papa San Gregorio, se consigue identificar al segundo. Entre los dos que nos quedan, uno posee un libro y el otro una maqueta de iglesia, por lo tanto cualquiera de los dos podría ser cada uno. Si nos fijamos en el que posee la iglesia, vemos que es un hombre ya mayor, lo que nos hace pensar que se trata de San Agustín, por su tardía conversión y más tardía dignidad episcopal. Por lo tanto el restante sería San Ambrosio, el maestro de san Agustín que aparece más joven y con un libro entre sus manos.



Fig. 2. *Cúpula del Crucero*. Iglesia Parroquial Santa María de la Anunciación. Cúllar (Granada). Fotografía de Soraya Pedrosa.

¹¹ CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía Cristiana*. Madrid, AKAL, 2008, págs. 87-87.

El resto del espacio de las pechinas lo ocupan diversos motivos vegetales y de hojarasca que se adaptan al espacio y de una corona de marqués que remata cada uno de los tondos, puede ser porque Cúllar era un marquesado. Sobre las pechinas, se dispone la cornisa, que está salteada en el lugar a donde irían a parar los nervios, por unos angelotes similares a los que sostienen los tondos de las pechinas, pero de tamaño inferior. La cúpula propiamente dicha solo recibe como decoración, unas yeserías en forma de pilastras, que dibujan los ocho plementos y están decoradas en el centro con una forma romboidal. En los cuatro plementos que corresponde a los cuatro puntos cardinales, se abren los vanos. Estos, están cubiertos por vidrieras. La del este, es un jarrón con azucenas, símbolo de pureza de María y que hace referencia al momento de la Anunciación, que es la titular de la parroquia. La del oeste, representa el escudo de la Diócesis de Guadix a la que pertenece la parroquia. La septentrional acoge el escudo de la Villa de Cúllar y la meridional el escudo de la parroquia: un águila imperial bicéfala y coronada con un corazón ardiente en el centro (como hemos visto anteriormente atributo iconográfico de San Agustín) en el que se inscriben las iniciales de Agustín de Hipona.

Para finalizar, en la parte del centro, en el hueco que debería a dar a la linterna¹², (que según los documentos que publica el profesor Gómez-Moreno, debía llevar la Cúpula) hay un tondo entre el anillo, que recibe decoración vegetal en blanco con el fondo pintado de marrón y desde la que pende la talla de un ángel.

Cúpula de la actual capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno

Es un tipo de cúpula de las que llamamos encamonadas. Está construida una vez más con ladrillo y yeso y su decoración hecha a base de este mismo material, en este caso de forma monocroma en tonos beige no muy claros. Aunque lo más probable es que en su día estuviera policromada, como sucede con la que está al lado.

Esta es la cúpula que recibe mayor decoración (fig. 3). Las pechinas, de nuevo aparecen ocupadas por tondos rodeados de decoración vegetal y de una especie de hojas que acaban en volutas. También hay coronas sobre los tondos, pero esta vez son reales. El hueco que queda libre en la parte inferior de la pechina está ocupado por una forma un tanto extraña, al ser una mezcla de vegetal, pájaro y cabeza humana. Los temas que se contienen en los tondos, esta vez, son escenas alusivas a la Pasión de Cristo, por estar esta capilla desde sus inicios dedicada al “Santo Cristo” y en la actualidad a Nuestro Padre Jesús Nazareno. Se reconoce el tema de Cristo con la cruz a cuestas camino del Calvario, la escena del Calvario con Cristo Crucificado, la Virgen y San Juan a ambos lados. Una tercera escena con Cristo atado a la columna y una última con Jesús

¹² GÓMEZ-MORENO CALERA, José M. *La iglesia de Cúllar...* op. cit, pág. 108.

orando en el huerto de los olivos. Seguramente estas “tallas” debieron añadirse con posterioridad y que en un principio los tondos estaban vacíos, como los de la capilla anexa. Evidentemente el maestro de la cúpula no era un genio, pero por lo menos sabía adaptarse al espacio que tenía disponible, como podemos ver en los tondos de la cúpula del crucero. Pero los relieves que ocupan estos tondos son tosquísimos y tienen una acentuada desproporción en relación al espacio que pueden ocupar.



Fig. 3. *Cúpula de la Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Iglesia Santa María de la Anunciación. Cúllar (Granada). Fotografía de Soraya Pedrosa.*

La cornisa vuelve a estar dividida por las extrañas formas de vegetal, animal y persona. Sobre esta se encuentra la cúpula, el trabajo más fino que hay en la parroquia. Su visión resulta agradable, al ser muy armonioso el conjunto, con una talla de cierta delicadeza. A partir del anillo que da paso a la linterna que tiene la cúpula, se desarrolla una serie de decoraciones vegetales, que superpuestas a unas pilastras, dividen el espacio en los ocho cascos naturales. En el centro de cada uno de ellos, se dispone un paño de decoración vegetal también que guardan entre el follaje unas semiesferas en las que se contienen símbolos pasionistas: la cruz, una mano, el flagelo, la lanza y la esponja, los clavos, la corona de espinas y la escalera.

Esta es la única cúpula de la iglesia que conserva su linterna, aunque en la actualidad ha perdido su función ya que la cúpula ha sido integrada por la casa parroquial y ha quedado a oscuras.

Cúpula de la actual capilla de la Inmaculada Concepción

En su origen, esta capilla estaba dedicada a Nuestra Señora del Carmen¹³, aunque parece ser que estuvo ocupada después por Nuestra Señora de la Aurora¹⁴.



Fig. 4. *Cúpula de la Capilla de la Inmaculada Concepción*. Iglesia Santa María de la Anunciación. Cúllar (Granada). Fotografía de Soraya Pedrosa.

Las pechinas de esta cúpula son muy similares a las del crucero, pero de menor tamaño, de manera que no tienen los ángeles que sostienen los tondos que en están vacíos, como ya dijimos que estaban en principio los de la capilla del Nazareno. La decoración vegetal que rellena el resto de la pechina es exactamente igual que la de la cúpula mayor, al igual que las coronas que hay sobre los tondos. La cornisa es más sencilla que la de la capilla del Nazareno y la cúpula también, siendo la principal diferencia en que ésta, tiene lunetos en los cuatro plementos en los que se albergan las ventanas ciegas. La otra diferencia fundamental es que en ésta los temas decorativos son alusivos a la Virgen María. Las pilastras que dividen los plementos de la cúpula son exactamente iguales que las de la cúpula del Nazareno. En los plementos donde no hay ventana, que son cuatro, hay unos paños de decoración vegetal, más sencillos que los de la capilla anterior, que también tienen medias esferas. En esta ocasión con una luna y un sol, símbolos alusivos a la

¹³ *Ibidem*, pág. 108

¹⁴ A. P. C. Libro de Inventario de 1778, folio 15 recto.

Aurora. En los otros dos, una casa y una torre, símbolos estos muy comunes de las letanías lauretanas: Casa de Oro y Torre de David o de Marfil.

La cúpula no posee linterna (fig. 4), pero lo que si apreciamos en ella son los restos de pan de oro que hay bajo la pintura actual, lo que nos confirma que en su día estaría dorada y pintada.

Bóveda vaída de la actual capilla de Ntra. Sra. del Rosario

La última de nuestras cúpulas, es una bóveda vaída, que recibe la decoración en forma de guirnaldas vegetales (fig. 5), que en los extremos que coinciden con las esquinas de la capilla, terminan en racimos de uva. Lo que nos podría hacer pensar que la capilla estuviera relacionada con la devoción eucarística, aunque hojeando el libro de inventario de la parroquia, confirmamos que en ningún momento hubo ninguna capilla del Santísimo. Por lo tanto, la presencia de las uvas sería casual.



Fig. 5. *Bóveda de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario*. Iglesia Santa María de la Anunciación. Cúllar (Granada). Fotografía de Soraya Pedrosa.

No podemos establecer ni cronología, ni autoría de estas decoraciones, ya que ni en el archivo parroquial, ni en el archivo diocesano, se han encontrado hasta ahora ningún documento relacionado con ellas por ahora. Lo que sí es seguro, es que el autor es el mismo, en la decoración de toda la iglesia, porque como hemos visto, los motivos se repiten automáticamente en distintos lugares y a diferentes tamaños por todo el templo.

En cuanto a la cronología tampoco la podemos establecer. Seguramente será posterior a la construcción de la iglesia, porque Cayón no menciona nada acerca de ella. Lo único que tenemos, es una inscripción en esta última capilla, en la que reza: “Se restauró en 1º Julio 1889, por encargo de Doña Amalia Agustí y Méndez”. Nos hace dudar, si se refiere única y exclusivamente a esa capilla, que ya estaba decorada y dicha señora la mandó restaurar, o bien si la restauración incluía que se hiciese la decoración, de confirmarse esto, todas las decoraciones en yeso serían de finales del XIX.

Conclusiones

- Este estudio es un punto de partida para otros de mayor profundidad referidos a la temática de las cúpulas en la Diócesis de Guadix. Además de aportar fotografías inéditas, incluye nuevos datos extraídos del de Archivo Diocesano de la Ciudad Accitana.
- Que la Iglesia de Cúllar está formada en su nueva fábrica entre elementos reaprovechados de la anterior y los nuevos que se construyen bajo la supervisión de Gaspar Cayón y la decoración que recibe posteriormente.
- Que en esta construcción ensayó la construcción de un tipo determinado de cúpula, que fue repitiendo en sus diferentes obras, con pocas diferencias en cuanto a la estructura se refiere.
- Que la decoración que reciben las cúpulas y en general toda la iglesia es de la misma época y hecha de la misma mano.
- Que esta decoración resulta un poco tosca por su vasta factura, aunque en apariencia da una impresión agradable.
- Solo hace falta una visita a la parroquia, para apreciar que, sobre todo las cúpulas de las capillas necesitan una intervención para devolverlas a su estado original con policromía y dorado.

ARQUITECTURA DE LA ORDEN DE CALATRAVA EN SEVILLA.

LA RECONSTRUCCIÓN DEL PRIORATO DE SAN BENITO EN EL SIGLO XVII

Juan Zapata Alarcón, Universidad de Castilla-La Mancha

El desaparecido priorato calatravo de San Benito de Sevilla se levantaba al noroeste de la primitiva muralla, junto a la puerta de Bib-Arragel¹, dentro del espacio ocupado por las huertas y edificios pertenecientes a la encomienda de las Casas de Sevilla. Su evolución histórico-artística no es del todo desconocida puesto que contamos con referencias tanto en obras históricas de índole cronístico², como en la historiografía más reciente vinculada a las manifestaciones artísticas y a la presencia de las Órdenes Militares en la capital hispalense³. No obstante, a pesar de la relativa abundancia de noticias, el conjunto prioral ha pasado bastante desapercibido para los investigadores, de modo que en la actualidad aún perduran importantes lagunas que abarcan prácticamente toda su existencia⁴. De hecho, incluso en los temas abordados con mayor

¹ Ahora calle Calatrava, nº 34. Coordenadas UTM: X 235.065-Y 414.3944. En la actualidad buena parte del antiguo priorato está ocupado por el centro educativo Ntra. Sra. de los Reyes. Debo agradecer a su director, D. Francisco Andújar, la ayuda prestada y la disponibilidad para facilitarme el acceso a sus instalaciones.

² MORGADO, Alonso. *Historia de Sevilla, en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos*. Sevilla, Imp. Andrea Pescioni, 1587, fol. 128v; ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Annales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla, metropoli de Andaluzia*. Madrid, Imp. Real, 1677, págs. 275 y 725, así como la edición posterior de ESPINOSA Y CARZEL, Antonio María. Madrid, Imp. Real, 1795-1796, 5 vols.; GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia historica del origen de los nombres de las calles de esta M.N.M.L. y M.H. ciudad de Sevilla*. Sevilla, Imp. José Morales, 1839, págs. 199-201; ID. *Noticia artística, historica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta ciudad de Sevilla*. Tomo I. Sevilla, Imp. José Hidalgo, 1844, págs. 190-191.

³ SOLANO RUIZ, Emma. “El señorío de la Orden de Calatrava en Andalucía al término de la Edad Media”, *Cuadernos de Historia. Anexos de la Revista Hispania*, 7, 1977, págs. 97-165; ID. *La Orden de Calatrava en el siglo XV. Los señoríos castellanos de la Orden al fin de la Edad Media*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, págs. 274-275; ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio. *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005, págs. 171-173; GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M^a del Valle. “Arquitectura y Órdenes Militares en Sevilla: intervenciones en los conventos de San Benito de Calatrava y Santiago de la Espada”, *Temas de Estética y Arte*, 19, 2005, págs. 121-167; FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. “Patrimonio artístico de las Órdenes Militares que existieron en Sevilla”, *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 267-272, 2005-2006, págs. 297-338; PRIETO GORDILLO, Juan. “Propiedades arquitectónicas de la Orden Militar de Calatrava en la provincia de Sevilla”, en GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M^a del V. (ed.), *La arquitectura de las Órdenes Militares en Andalucía. Conservación y Restauración*, Huelva, Universidad de Huelva, 2011, págs. 373-392; RODRÍGUEZ BLANCO, Daniel. “Las Órdenes Militares en el reino de Sevilla en la Edad Media”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 39, 2012, págs. 287-324.

⁴ Por fortuna, este problema deberá quedar solventado a corto plazo gracias a la profunda investigación sobre el patrimonio de las Órdenes Militares en Sevilla desarrollada por Bartolomé Miranda Díaz, a quien agradezco su colaboración desinteresada como gran conocedor del devenir histórico del priorato.

detenimiento como el de su reconstrucción en el siglo XVII, que es el que aquí nos ocupa, todavía se advierte la ausencia de un análisis detallado que aclare las causas que la motivaron, los pormenores del proceso constructivo y los maestros que participaron en su ejecución. Por tanto, el objetivo de esta investigación es contribuir al esclarecimiento de este vacío desde una perspectiva abierta y revisable como primer paso hacia lo que deberá ser un mayor y más completo conocimiento del priorato.

Antecedentes

El antiguo conjunto prioral se erigió con el fin de amparar a los caballeros y comendadores calatravos del entorno sevillano que, por su lejanía del convento principal y de otros prioratos de la Orden, no podían recibir la asistencia espiritual necesaria⁵. Su origen aún es bastante incierto en tanto que las fuentes documentales no aportan una información clara al respecto⁶. En consecuencia, algunos autores lo sitúan en el siglo XIII vinculado a la creación de la encomienda de las Casas de Sevilla⁷ mientras que otros, por el contrario, lo retrasan hasta finales del siglo XIV dentro del contexto del Capítulo General de 1397 celebrado durante el maestrazgo de D. Gonzalo Núñez de Guzmán⁸. Los estudios más recientes tampoco muestran una inclinación definida por ninguna de las hipótesis anteriores⁹ y en lo que a nosotros respecta, la mención a un *prior frey Apariçio de las Casas de Sevilla* —relacionado con los reparos del castillo y cortijo de Luchena en el año 1352— nos lleva a sospechar que el priorato ya pudo estar constituido a mediados del siglo XIV¹⁰.

⁵ MARAÑÓN, Miguel. *Libro del Origen, Diffiniciones y Actos Capitulares de la Orden de la ynclyta Cavalleria de Calatrava*, Valladolid, Imp. Adrian Ghemart, 1568, fol. 39.

⁶ *Ibidem*, fol. 20; RADES Y ANDRADA, Francisco de. *Chronica de las tres Órdenes y Cavallerias de Sanctiago, Calatrava y Alcantara...* Toledo, Imp. Juan de Ayala, 1572, fols. 63v-64v. Ninguno de estos autores —los primeros en compendiar la relación de todos los prioratos formados de la Orden— especificó la fecha de creación del priorato de Sevilla.

⁷ SOLANO RUIZ, Emma. *La Orden de Calatrava en el siglo XV...*, op. cit., pág. 274.

⁸ Aunque, como se ha dicho, Rades no fechó la creación del priorato en 1397, otros autores más o menos contemporáneos lo interpretaron como algo seguro. Este es el caso de MORGADO, Alonso. *Historia de Sevilla...*, op. cit., fol. 128v y ORTIZ DE ZÚNIGA, Diego. *Annales Ecclesiásticos...*, 1677, op. cit., pág. 261. La trascendencia y difusión de estas obras han hecho posible que esta opinión se mantenga hasta nuestros días. Cfr., GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia histórica del origen...*, págs. 199-200; PRIETO GORDILLO, Juan. “Propiedades arquitectónicas de la Orden Militar de Calatrava...”, op. cit., pág. 377.

⁹ VILLEGAS DÍAZ, Luis Rafael. “Las transformaciones de la Orden de Calatrava a fines del siglo XIV”, en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. (ed.). *Actas III Jornadas Hispano-Portuguesas de Historia medieval. La Península Ibérica en la Era de los Descubrimientos: 1391-1492*. Vol. 1. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pág. 702; AYALA MARTÍNEZ, Carlos de. *Las órdenes militares hispánicas en la Edad Media*. Madrid, Marcial Pons, 2003, pág. 261.

¹⁰ Archivo Histórico Nacional (A. H. N.), Sección Códices y Cartularios, L.813, fol. 120v ...*Obligaçion de maestros al prior frey Apariçio de las Casas de Sevilla sobre el reparo del castillo e cortijo de Lutena* [sic]. *Era de IMCCCXC...* En cualquier caso, se trata de una cuestión que por el momento debemos aceptar con las reservas oportunas.

Independientemente de la fecha de fundación, es razonable pensar que la morfología espacial del conjunto se articulara durante los primeros momentos a través de una pequeña iglesia, a modo de capilla, a la que se adosaría por el lado septentrional una modesta vivienda de madera para el prior y algunas dependencias para abastecimiento y servicio dispuestas en torno a un patio. Las primeras intervenciones de entidad no se documentan hasta la segunda mitad del siglo XV bajo el patrocinio de frei Juan de las Roelas, miembro de uno de los linajes más asentados en la capital hispalense¹¹ y comendador de las Casas de Sevilla al menos desde 1443¹². A lo largo de la década de 1450 financió la reconstrucción —o quizás incluso la ampliación— del cuerpo de la iglesia¹³ y el 1 septiembre de 1476, ya en el ocaso de su vida¹⁴, obtuvo la autorización del maestre y del Capítulo General para construir una capilla funeraria y dotarla, junto con sus correspondientes capellanías, con las rentas necesarias para su mantenimiento. Aunque la fundación se hizo efectiva al año siguiente —20 de mayo de 1477¹⁵— todos los indicios apuntan a que las obras de la capilla, junto con las de las viviendas de los capellanes, no se desarrollaron hasta la década de 1480 y en todo caso, a la altura del año 1490 ya habían finalizado¹⁶.

Sin duda, la ejecución de estas reformas, unido a los profundos cambios experimentados por la Orden de Calatrava a partir de su incorporación a la Corona en 1489, marcaron el inicio de una nueva etapa para el priorato aun cuando desde el punto de vista espacial —al menos en sus rasgos esenciales— mantendría la disposición heredada de las décadas anteriores. De este modo la iglesia, cuya orientación se desviaba ligeramente hacia el noroeste, contaba con una sola nave de tipo cajón con su acceso principal en el testero occidental precedido por un pórtico de madera que a su vez, se abría a un pequeño patio a modo de atrio que comunicaba con la portería principal del recinto. Que sepamos, tan solo disponía de cuatro contrafuertes a la altura de los ángulos de la capilla mayor, la cual, levantaba por encima de la nave, estaba aterrazada y contaba con un perímetro almenado que le otorgaba un perfil a modo de torre bastante peculiar (fig. 1)¹⁷.

¹¹ Cfr., SÁNCHEZ SAUS, Rafael. *Linajes sevillanos medievales*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, vol. 1, pág. 139 y vol. 2, pág. 376.

¹² RODRÍGUEZ-PICAVEA, Enrique. “Prosopografía de la Orden de Calatrava en Castilla: la primera mitad del siglo XV”, *Meridies. Revista de Historia Medieval*, 7, 2005, pág. 237.

¹³ A. H. N., Sec. Órdenes Militares (O. M.), Calatrava, Consejo, leg. 6.109, 9, fol. 280. 1459, abril, 10. Sevilla, *...e junto a esto esta la iglesia de San Benito, la qual esta reparada e la mitad obrada de nuevo que la obro e reparo el comendador frey Juan de las Roelas...*

¹⁴ Por los datos que disponemos está claro que a lo largo de los años finales de la década de 1470 frei Juan de las Roelas inició los preparativos de dotación y limpieza de conciencia previos a su fallecimiento. Junto con la creación del patronato funerario hay que destacar, aprovechando la estancia de los Reyes Católicos en Sevilla, el reconocimiento y legitimación de Diego López de las Roelas, hijo natural fruto de una relación con la sevillana Juana Fernández. Archivo General de Simancas (A. G. S), Registro General del Sello (A. G. S), sig. 147801, 22. 1478, enero, 9. Sevilla.

¹⁵ A. H. N., O. M., Calatrava, Consejo, leg. 6014, 37, fols. 115-116, (traslado de 1532, abril, 20. Sevilla)

¹⁶ *Ibidem*, leg. 6102, 9, fols. 142-143. 1490, junio, 24. Sevilla.

¹⁷ A. H. N., O. M., Archivo Histórico de Toledo (A. H. T), Calatrava, leg. 35031, fol. 10r. 1627, mayo, 28. Sevilla, *...y la capilla mayor que tambien se demuestra en dicha planta es de fabrica de ladrillo, cal y arena, cerrada de boveda real açoteada con su pretil y almenaje a la redonda...* A finales del siglo XIX sabemos que aún se mantenía esta imagen gracias a un cuadro realizado por Manuel García y Rodríguez



Fig. 1. Grabado de una vista de San Benito de Sevilla a finales del siglo XIX que reproduce cuadro de Manuel García y Rodríguez presentado para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890. Sevilla. Foto: *La Ilustración Española y Americana*, 35 (1890), pág. 177.

El interior se nos revela como un sencillito cuerpo separado del presbiterio por dos gradas y reja de madera policromada que se remataba con un crucifijo. Su cubierta consistía en una modesta armadura de par y nudillo cuyos materiales, *madera parda y caña*¹⁸, estaban en consonancia con la austeridad del resto de la fábrica. Tan solo la capilla mayor, mandada construir por frei Juan de las Roelas para su enterramiento, reunía suficientes elementos como para atribuirle una cierta calidad artística. De planta cuadrada y bóveda de crucería simple, sus paredes estaban decoradas con pinturas de follajes jalonadas por escudos heráldicos del linaje familiar. El pavimento era de ladrillo con olambrillas y en el centro, delante del altar mayor, se situaba una pequeña cripta con los restos del comendador¹⁹. El ara, levantada sobre varias gradas, estaba revestida con azulejos y sobre ella se encontraba un modesto retablo que debió de sustituirse por uno nuevo en el transcurso de las reformas de la década de 1480²⁰. De hecho, a la altura de 1492

para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890 y que conocemos a través de un grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana*, 35, 1890, pag. 177.

¹⁸ A. H. N., O. M., Calatrava, Consejo, leg. 6102, 10, fol. 232. Año 1492; A. H. N., O. M., A. H. T., Calatrava, leg. 35031, fol. 20v. 1609, septiembre, 28. Ya en 1492, probablemente como consecuencia de esta sencillez constructiva, los visitantes propusieron sustituir la armadura por una cubierta abovedada.

¹⁹ A. H. N., O. M., Calatrava, Consejo, leg. 6104, 38, fol. 193. 1532, septiembre, 6. Cabe añadir que el enterramiento del comendador pasó bastante desapercibido en las diferentes descripciones.

²⁰ *Ibidem*, leg. 6.109, 9, fol. 280. 1459, abril, 10.

los visitantes ya mencionaban la existencia de un...*retablo nuevo e bien sano en campo dorado*... compuesto por varias pinturas sobre tabla —atribuidas a Juan Sánchez de Castro o a su círculo²¹— y acompañadas por dos esculturas de bulto redondo que representaban a San Benito y a la Virgen con el Niño en los brazos²².

El resto del conjunto se caracterizaba asimismo por la pobreza de materiales en la medida en la que abundaban los muros de tapial y las cubiertas de madera parda y caña. Si a esta fragilidad constructiva añadimos la indebida aplicación de las rentas de fábrica para el mantenimiento, el absentismo cada vez mayor de priores y comendadores, y la evidente dilación a la hora de acometer los reparos pertenecientes a la rentas maestras²³, no es de extrañar que a la altura de la década de 1530 muchas de sus dependencias se encontraran en un estado lamentable²⁴. No obstante, a pesar de que todos estos factores contribuyeron a crear un mal endémico que agravaba el deterioro de los edificios, tampoco sería correcto afirmar que el priorato estaba abandonado. Aunque la imagen del convento no cambió de manera sustancial, a lo largo del siglo XVI se efectuaron diversas obras de consideración dentro del contexto que nos ocupa. Este es el caso, por mencionar algunas de ellas, de la construcción de un campanario en 1511²⁵, la ampliación de las viviendas priorales y la incorporación de una pintura mural de San Benito y San Bernardo sobre la entrada de la iglesia en 1573²⁶, o la erección de un altar en el lado de la Epístola con un pequeño retablo dedicado a Nuestra Señora con anterioridad a 1609²⁷.

²¹ Desde 1908 forman parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Están agrupadas en dos figuras por tabla y representaban a San Jerónimo y San Antonio de Padua, San Antonio Abad y San Cristóbal, San Sebastián y Santa Catalina, San Juan Bautista y San Andrés. *Cfr.*, BOUTELOU, Claudio. “Noticia de ocho pinturas del siglo XV que se conservan en la iglesia de San Benito de Calatrava, en Sevilla”, *Museo Español de Antigüedades*, nº 9, 1878, págs. 269-278; FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. “Patrimonio artístico de las Órdenes Militares...”, *op. cit.*, pág. 303.

²² A. H. N., O. M., Calatrava, Consejo, leg. 6.109,18, fol. 2r. 1492, octubre, 4. Estas dos esculturas descansaban directamente sobre el ara y en consecuencia no formaban parte del retablo.

²³ Biblioteca Histórica de Santa Cruz, sig. Ms. 335, fol. 29v. 1444, marzo, 28. A partir de esta fecha comenzaron a incluirse en los estatutos capitulares los mandatos que conminaban al maestro a tener reparados los edificios priorales.

²⁴ A. H. N., O. M., A. H. T., leg. 44829, s/f. 1531, junio, 20. Ávila... *hallaron que las casas principales del dicho priorado estaban para se caer e las otras posesiones muy mal tratadas*.... Con anterioridad a la visita Alonso Pérez, albañil vecino de Sevilla, efectuó el reconocimiento del inmueble. La mayor parte de los reparos iban destinados al recalzo de los muros. A. H. N., O. M., Consejo, Calatrava, leg. 6104, 39, fols. 359-364. 1529, septiembre, 8. Sevilla.

²⁵ A. H. N., Sección Códices y Cartularios, L.813, fols. 61v y 66v. Lo más probable es que en realidad se tratase de una espadaña.

²⁶ A. H. N., O. M., Libros Manuscritos, sig. 119c, fol. 220r y sig. 340c, fol. 36v. 1573, abril, 16. Madrid.

²⁷ A. H. N., O. M., A. H. T., leg. 35031, fol. 20r. 1609, septiembre, 28. El retablo contaba con una pintura de la Virgen con San Benito y San Bernardo y una imagen de la Verónica.

Reconstrucción

Según la información que nos aportan las visitas de 1609 y 1622²⁸, todos los indicios apuntan a que en el último cuarto del siglo XVI se cerró el ciclo de reformas que dieron como resultado la imagen del conjunto que se nos muestra a comienzos de la centuria siguiente. Salvo por reparos puntuales o por la ejecución de obras de diversa consideración en la toma de posesión de los priores, no se documentan cambios representativos dignos de mención²⁹. En todo caso, no debemos perder de vista que a estas alturas los muros de tapial, colmados de recalzos y parcheados, constituían un serio peligro para la estabilidad estructural del edificio y cualquier eventualidad podría desembocar en la ruina total como ocurrió algún tiempo después.

Es de sobra conocido que el invierno del año 1626 fue especialmente lluvioso y que muchas poblaciones de la Península sufrieron los efectos de los temporales, sobre todo las más cercanas al cauce de los ríos. Sevilla no fue una excepción y tal como se narra en las numerosas crónicas y memoriales, el 12 de enero el Guadalquivir se desbordó inundando la mayor parte del casco urbano³⁰. Especialmente violenta fue la irrupción del agua por la puerta de la Barqueta, de manera que dada la ubicación del priorato en sus inmediaciones era inevitable que causara graves daños en su fábrica. Gracias a la visita efectuada por la Orden entre los meses de septiembre y octubre de este mismo año podemos conocer con bastante exactitud el estado en el que quedó el inmueble en los momentos inmediatamente posteriores a la tragedia. Según el reconocimiento practicado por Francisco Barranco, Miguel Marcos y Manuel Fernández, maestros sevillanos de albañilería y carpintería respectivamente, sabemos que tan solo la capilla mayor, por las condiciones de su fábrica, aguantó la investida de la riada. La mitad del cuerpo de la iglesia se había hundido, incluido el altar de Nuestra Señora, la otra mitad estaba para caerse y la misma suerte corrieron las casas del priorato, las de los capellanes y los demás edificios anejos. El estado del cuerpo de la iglesia era tan lamentable que los maestros aconsejaron reconstruirlo por completo desde los cimientos y sustituir la antigua armadura de madera por una bóveda de ladrillo, cuyo coste se tasó en 7.784 ducados a los que habría que añadir otros 769 pertenecientes

²⁸ *Ibidem*, fols. 19-22. 1609, septiembre, 28; *Ibidem*, leg. 35298, fols. 50-52. 1622, julio, 19. En el primero actuaron como tasadores Juan López, albañil, y Guillena, carpintero, mientras que en el segundo el trabajo correspondió a Juan Pérez y Alonso de Segura, denominados como “alcaldes alarifes” de la ciudad.

²⁹ *Ibidem*, leg. 35298, fol. 46. 1622, julio, 22. Es el caso de los trabajos realizados por Maros Cano en los que se efectuó el derribo de un cuarto situado sobre la puerta de entrada al inmueble y se construyó una bodega y una cocina.

³⁰ Biblioteca Nacional de España (B. N. E), Fondo Antiguo (F. A), sig. Mss/2358, fols. 352-353v. *Relación verdadera en la qual se da cuenta de la gran destruycion que ha hecho el rio Guadalquivir en la ciudad de Sevilla, y en Triana. Y asimismo se declara los conventos de frayles y monjas que se anegaron*; ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Annales Eclesiásticos...*, 1677, op. cit., págs. 645-648; PALOMO, Francisco de Borja. *Historia crítica de las riadas o grandes avenidas del Guadalquivir en Sevilla desde su Reconquista hasta nuestros días*, Vol.1, Sevilla, Imp. Francisco Álvarez, 1878, págs. 59-61.

a la vivienda del prior, de manera que el valor final de la intervención se estimó en 8.553 ducados³¹.

Ante la gravedad de la situación y puesto que la iglesia estaba inservible, los visitadores autorizaron al prior para que pudiera celebrar los Oficios Divinos y los demás actos de comunidad —congregaciones y comuniones de caballeros— en cualquiera de los conventos de San Benito o San Bernardo establecidos en la ciudad, al tiempo que le apremiaban a que presentase el informe de los maestros ante el Consejo de Órdenes con el fin de iniciar las diligencias oportunas para el comienzo de las obras³². Así lo hizo el prior frei Luis Zarco de Morales y en consecuencia, partir de este momento, se activaron todos los resortes de la lenta y compleja burocracia del Consejo que postergó la resolución del proceso a lo largo de las tres décadas siguientes. Hasta marzo de 1627 no llegó la Provisión Real que autorizaba el inicio de los trámites, cuya primera fase consistía en verificar el informe enviado por el prior, valorar con maestros competentes el coste de los reparos y averiguar las rentas de fábrica pertenecientes al priorato para ver si con ellas se podían sufragar al menos parte de los gastos. El elegido para actuar como supervisor del Consejo fue frei Juan Ortiz de Zúñiga Leyva y Guzmán, caballero sevillano que creó una comisión de trabajo integrada por representantes de la encomienda y de la autoridad civil³³, así como por una terna de maestros de albañilería y carpintería formada por Marcos de Soto, Juan Bernardo de Velasco y Matías de Vargas³⁴.

Tres semanas después, a finales ya del mes de mayo, Soto y Velasco por un lado, y Vargas por otro, presentaron sus respectivas valoraciones aun cuando en realidad, en la medida en la que el texto es idéntico, debería considerarse como un solo informe. Desde el principio expresaron sin reservas la necesidad de reconstruir el cuerpo de la iglesia, su pórtico de entrada y la sacristía, pues la magnitud de los daños, acrecentados por las intensas lluvias del invierno de 1627, desaconsejaba otro tipo de intervención. No obstante, puesto que los recursos económicos también eran limitados, plantearon dos alternativas como soluciones más viables y en ambos casos incorporaron sus correspondientes diseños en planta. La primera opción, cuyas trazas lamentablemente se extraviaron del expediente, consistía en reconstruir la iglesia con unas

³¹ A. H. N., O. M., A. H. T., Calatrava, leg. 43439, fols. 10v-16v. 1626, septiembre. Sevilla. Entre los gastos de la iglesia también se incluía el blanqueado y repintado de la capilla mayor para recuperar su imagen original.

³² *Ibidem*, leg. 35298, fols. 63v-69r. 1626, octubre, 3. Sevilla.

³³ A. H. N., O. M., A. H. T., Calatrava, leg. 35031, fol. 2v. Frei Juan Ortiz de Zúñiga envió la correspondiente citación a Pedro de Carvajal Agurto, administrador de la encomienda por el Conde de Niebla, y a Miguel Muñoz, teniente de asistente en Sevilla por ausencia del Conde de la Puebla.

³⁴ *Ibidem*, fol. 4r-v. 1627, mayo, 9. Sevilla. Según se detalla en los diferentes testimonios Marcos de Soto, de unos 44 años de edad, era maestro de albañilería y cantería, y declaró haber desempeñado el cargo de maestro mayor de las obras del arzobispado hispalense; Juan Bernardo de Velasco, de unos 38 años, era maestro de albañilería y actuaba como maestro mayor de las obras del Duque de Veragua y del convento de Santa María de las Cuevas; por su parte, Matías de Vargas declaró ser maestro carpintero y alarife. *Cfr.*, CRUZ ISIDORO, Fernando. *Arquitectura Sevillana del siglo XVII. Maestros mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

características y materiales similares a las que tenía antes de la riada mientras que la segunda, planteaba la reconstrucción de los muros sin tapial y la sustitución de la armadura por cuatro tramos de bóvedas baídas con sus correspondientes arcos, ventanas a modo de huecos termales y contrafuertes exteriores (fig. 2). El coste final ascendería a 9.400 y 11.600 ducados respectivamente si bien, de manera unánime, los maestros se decantaron por la segunda opción con el fin de garantizar la perpetuidad de la fábrica ante la llegada de inundaciones similares a la sufrida el año anterior.

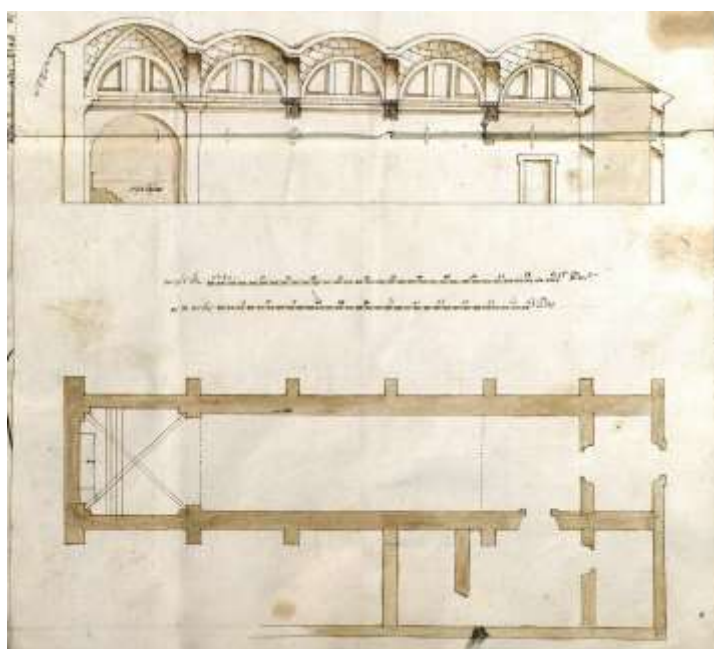


Fig. 2. Trazas realizadas por Marcos de Soto, Juan Bernardo de Velasco y Matías de Vargas en las que se representan la propuesta de sección y planta para la reconstrucción de la iglesia de San Benito de Sevilla. Foto: A. H. N., O. M., A. H. T., leg. 35031. 1627, mayo. Sevilla.

Una vez emitido el informe pericial, el primero de junio de este año 1627 el caballero frei Juan Ortiz de Zúñiga enviaba la correspondiente comunicación a Madrid en la que manifestaba su inquietud respecto a la situación del priorato y mostraba una realidad agravada por los acontecimientos de los últimos meses. Según su valoración, las lluvias invernales de ese año terminaron de arruinar el cuerpo de la iglesia, de manera que se hundió parte del lienzo sur y la humedad causaba estragos en el resto de los muros de tapial que aún permanecían en pie. En consecuencia, con la desaparición de estas fábricas se desvanecía la posibilidad de comprobar la actuación de los priores en materia de reparos, algo de que de ningún modo era baladí en la medida en la que podía determinar la responsabilidad de financiar las obras, sobre todo en caso de

negligencia por parte de los priores. Además, había que tener presente el incremento de los costes con respecto a la tasación del año anterior a causa de los desperfectos añadidos por las lluvias invernales, así como por la subida de los precios de materiales y mano de obra por la gran demanda en la ciudad. Ahora bien, además de estas consideraciones en lo que más insistió fue en la cubrición de la iglesia con bóveda, no solo por motivos de estabilidad y firmeza como apuntaban los maestros, sino más bien por cuestiones de proyección pública de la imagen de la Orden. Según su razonamiento, en tanto que...*todas las yglesias que se an reedificado, hasta las de los Mendicantes, se an hecho y van labrando así por mas perpetuas y vistosas y de más autoridad...*, se ponía en juego el prestigio de la institución en la ciudad e incluso del propio monarca como administrador del maestrazgo ya que el edificio no reunía las condiciones de dignidad y decoro que se le suponían a una comunidad con la reputación de Calatrava. Por tanto, planteaba como un agravio la construcción de una armadura mientras los demás cubrían con bóveda, pues no entendía que se perdiera el respeto frente a sus convecinos por tan solo una cantidad a que apenas superaba los 2.000 ducados de diferencia³⁵.

Por otra parte, a lo largo de las semanas siguientes el prior envió su correspondiente carta al Consejo en la que recordaba la obligación de monarca de reparar el priorato según las Definiciones de la Orden³⁶ y hacía hincapié, sobre todo, en la necesidad de reconstruir los aposentos priorales en lugar de repararlos. El 24 de julio el Fiscal dio por buenas las alegaciones y ello suponía un avance considerable a la hora de facilitar el transcurso de las diligencias. No obstante, la autorización no se emitió hasta el 20 de agosto y en ella solo se contemplaba el pregón de las obras y la recepción de posturas, de modo que los autos deberían volver a Madrid para ser evaluados por el Consejo y fijar una fecha para el remate en caso de que no hubiera inconveniente. Según las condiciones de obra, articuladas en una veintena de cláusulas, quedaba claro que la intención era acometer los trabajos tal como aconsejaban los maestros, el comisionado y el prior, esto es, la reconstrucción de la iglesia con bóvedas así como la de las viviendas del priorato. De este modo, sin entrar en los pormenores de cada una de las condiciones, debía derribarse todo lo que aún permanecía en pie, a excepción de la capilla mayor, y debían levantarse de nueva fábrica todos los espacios anejos —sacristía, pórtico, tribuna, habitaciones...— con una distribución que demuestra la voluntad de mantener en la medida de lo posible la disposición anterior a la riada.

Los pregones se llevaron a cabo en las semanas comprendidas entre finales de septiembre y mediados de octubre, período en el que comparecieron numerosos maestros de obras con una

³⁵ A. H. N., O. M, A. H. T., Calatrava, leg. 35031, fol. 13. 1627, junio, 1. Sevilla.

³⁶ *Diffiniciones de la Orden y Cavalleria de Calatrava*. Valladolid, Imp. De Luis Sánchez, 1603, Título V, Capítulo II, pág. 199.

postura inicial de 30.000 ducados que al final se rebajó hasta los 15.000³⁷. El 13 de octubre Juan Bernardo de Velasco, uno de los que componían la terna seleccionada meses antes por Ortiz de Zúñiga, mejoró las condiciones en tanto que se comprometía a hacer todos los muros de la iglesia de mampostería, añadir una pila de jaspe para el agua bendita, así como una reja de madera para el presbiterio flanqueada por dos arcos ciegos de medio punto que albergarían sendos altares laterales. Estos cambios obligaron a reiniciar el procedimiento y en la medida en la que no había fecha fijada para el remate, las nuevas posturas y bajas se prolongaron hasta el mes de enero de 1628³⁸. Al final Cristóbal Ramírez —maestro de obras vecino de Sevilla en la colación de San Lorenzo— y Martín Sánchez —asimismo maestro de obras vecino de Sevilla— se comprometieron a realizar el trabajo por valor de 11.700 ducados, pero como algún tiempo después el comisionado Ortiz de Zúñiga incorporó nuevas condiciones a las ya pregonadas, los autos entraron en una cadencia de monotonía que amenazaba con hacerlos interminables³⁹. De hecho, entre despachos, informes del Fiscal y peticiones del Consejo transcurrió año y medio hasta que por fin, el 12 de julio de 1629, casi tres años después de la visita que dio origen a las diligencias, se libró la Provisión Real que autorizaba el remate de las obras. Aunque fueron necesarios nuevos pregones, el 19 de agosto Cristóbal Ramírez, ahora ya en solitario, ratificaba su última postura en 11.700 ducados y puesto que no concurrieron maestros que rebajaran esta cantidad, firmó la escritura de obligación el día 23 con el compromiso de ejecutar diversas mejoras añadidas nuevamente por el comisionado⁴⁰. Actuaron como fiadores Marcos Cano, Marcos de Soto, Andrés del Castillo y Felipe Nieto, de manera que una vez ratificada su solvencia por los testigos correspondientes se envió una copia de los autos al Consejo⁴¹.

En condiciones normales la cantidad del remate no era excesiva en otros ámbitos del contexto artístico sevillano, pero para el erario calatravo resultaba gravosa si nos atenemos a la delicada situación de sus finanzas. Por eso, no es de extrañar que la fiscalía buscara la forma de

³⁷ A. H. N., O. M., A. H. T., Calatrava, leg. 35031, fols. 32-33. 1627, septiembre-octubre. Sevilla. Los maestros que hicieron baja y postura fueron Cristóbal Ramírez, Juan Cañete, Pedro Jiménez, Rodrigo González, Juan Bernardo de Velasco y Pedro Hernández.

³⁸ *Ibidem*. Fols. 36-38. A las nuevas bajas de Cristóbal Ramírez y Rodrigo González en esta segunda tanda se sumaron Francisco de Escalante, Martín Sánchez, Juan Nieto, Matías de Vargas, Diego López “el Mozo”, Marcos de Soto y Marcos Cano.

³⁹ *Ibidem*, fol. 40. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A. H. P. S.), Protocolos Notariales, escribano Alonso de Escobedo Colombres, leg. 2551, fol. 757. Entre otras condiciones menores añadidas por el comisionado cabe mencionar la incorporación de vidrieras en las ventanas y la ejecución de un escudo de mármol en la puerta de la iglesia con las armas reales. Cfr. ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio. *Del Clasicismo al Barroco...*, op. cit., pag. 171.

⁴⁰ A. H. N., O. M., A. H. T., Calatrava, leg. 35031, fols. 54v y ss. 1629, agosto, 23. Sevilla. Estas mejoras afectaban a la sustitución de la reja del presbiterio por un corredor y una escalera de caracol para subir a los tejados y las bóvedas. Además, las armas del comendador Juan de las Roelas que estaban pintadas en la capilla mayor debían sustituirse por tres escudos de piedra, uno como filetera de la bóveda y dos en los flancos del altar mayor.

⁴¹ A. H. P. S., Protocolos Notariales, escribano Alonso de Escobedo Colombres, leg. 2551, fols. 763-769. Los testigos presentados fueron Dionisio Ramírez, Francisco Velázquez y Juan Nieto, maestros de obras, así como Pedro Luis, maestro de carpintería.

eximir a la mesa maestra del pago íntegro de las obras y continuara con sus pesquisas sobre las rentas del priorato y las posibles responsabilidades de los priores en el ejercicio de sus obligaciones en materia de reparos, trabajo que resultó baldío y que no hizo sino postergar por tres años la libranza de los caudales. En efecto, hasta el 29 de julio de 1632 no se emitió la Provisión Real por la que se autorizaba el pago de los 11.700 ducados con cargo a las rentas maestras a razón de 2.000 ducados anuales⁴², si bien, como demuestran los hechos posteriores, nunca llegó a ejecutarse.

A partir de estos momentos, por razones que desconocemos pero que seguramente están ligadas a la difícil situación política y económica de la época, se inicia un vacío documental que se prolonga a lo largo de la década posterior. Las primeras noticias que encontramos se remontan al año 1639 procedentes de la toma de posesión de frei Bernabé de Resa Orozco como prior, uno de los grandes intelectuales de la Orden que por entonces ejercía también como Catedrático en la Universidad de Salamanca y como Rector del Colegio de Calatrava en esa misma ciudad. La imagen que se nos muestra en este documento es tan deplorable que no deja lugar a dudas sobre la paralización total del proyecto⁴³ circunstancia, por otra parte, que se corrobora a través de una petición emitida ese mismo año en la que el procurador del priorato, seguramente a instancias del propio Resa Orozco, solicitaba al Consejo la libranza de los caudales y achacaba el retraso a la negligencia del prior anterior⁴⁴.

Nada sabemos del tema que nos ocupa a lo largo de la década de 1640, aunque si tenemos en cuenta que ya en 1639 se había perdido la armadura que cubría el cuerpo de la iglesia, es lógico pensar que en el transcurso de estos años la ruina fuera avanzando sin solución de continuidad. Habrá que esperar al inicio de la década siguiente, en los prolegómenos del Capítulo General que se celebraría en Madrid en 1652, para disponer de las primeras noticias de entidad que supondrán el inicio de una nueva fase en el desarrollo del proyecto. Según parece, en algún momento que no podemos precisar y por motivos que debemos vincular al citado Capítulo General, el Consejo de Órdenes decidió reanudar las diligencias concernientes a la reconstrucción. Por lo que sabemos, el 22 de noviembre de 1651 Gregorio Antonio de Chaves y Mendoza, miembro del Consejo⁴⁵, remitía una misiva a frei Luis de Federigui, caballero de la Orden y nuevo comisionado, para que hiciese el reconocimiento de los edificios y enviase el correspondiente informe a Madrid. Aunque no pudo personarse en San Benito por motivos de salud, hizo llamar a Pedro Sánchez Falconete, maestro mayor del Ayuntamiento sevillano y uno de los arquitectos más reputados del entorno

⁴² A. H. N., O. M., Calatrava, Consejo, leg. 3178, s/f.

⁴³ A. H. N., O. M., A. H. T., Calatrava, leg. 45441, fols. 16r y ss. 1639, enero, 9. Sevilla. El nombramiento tuvo lugar el 18 de diciembre de 1638.

⁴⁴ *Ibidem*, leg. 35031, s/f.

⁴⁵ Sobre la figura de Gregorio Antonio de Chaves y Mendoza véase, entre otros, MAYORALGO Y LODO, José Miguel. “Una familia sevillana de origen asturiano”, en *Boletín de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, nº 2, 1992-1993, págs. 40-41.

hispalense⁴⁶. Su testimonio, firmado el 30 de noviembre, se agrupa en tres asientos en los que aborda sin demasiados detalles los puntos esenciales de la obra. El primero, y más extenso, estaba dedicado a la iglesia en la que tan solo se mantenía en pie la capilla mayor y parte del muro norte que apoyaba con los maltrechos restos de las dependencias priorales. Al igual que sus predecesores, cuyas trazas seguramente consultó, propuso dos alternativas a la cubrición, una con armadura de par y nudillo estribada y atirantada, y otra “a lo moderno” con bóveda de cañón con sus respectivos lunetos, pilastras impostadas, capiteles y cornisas cuyo coste ascendía a 10.000 y 12.000 ducados respectivamente. Los dos puntos siguientes correspondían a la sacristía así como a las estancias para el prior y los capellanes por un montante de 6.000 ducados, de manera que el valor total de las obras oscilaba entre los 16.000 y los 18.000 ducados⁴⁷.

Una vez más se reactivaba la maquinaria burocrática aunque ahora, veinticinco años después, el contexto era sustancialmente diferente al contar con el respaldo institucional del Capítulo General. En cualquier caso, la lentitud en la resolución de las gestiones no auguraba una conclusión a corto plazo. En efecto, hasta el 26 de agosto de 1652, tras una detenida deliberación, los capitulares reunidos en Madrid no elevaron una consulta formal a Felipe IV para reclamar su atención en un asunto tan delicado y tantas veces postergado, pues...*fuera de la diminucion y desdoro de la Orden en sus memorias y lustres, es gravisimo el inconveniente que se considera en la falta de comuniones...*⁴⁸. Aunque el monarca dio su conformidad tuvo que pasar un año hasta que se autorizó la libranza de los 18.000 ducados de la tasación, los cuales se prorratearían en ocho pagos a razón de 2.250 ducados anuales⁴⁹.

Por desgracia, aún carecemos de los textos necesarios para establecer una secuencia temporal continuada sobre las diligencias practicadas en los años posteriores, de modo que existen importantes lagunas en lo concerniente a condiciones de obra, posturas, bajas y remate, si bien, todos los indicios apuntan a que se respetaron las trazas de 1627 realizadas por Marcos de Soto, Juan Bernardo de Velasco y Matías de Vargas. Por el momento, lo único que sabemos es que el 29 de agosto de 1658 Diego de Pinto, maestro carpintero vecino de Sevilla en la colación de San Salvador, contrataba el trabajo de su oficio con D. Luis de Federigui y D. Juan Antonio de Andrade y Salazar como apoderados del ahora ya Capítulo Definitorio. Las condiciones del contrato revelan que al final, seguramente para reducir costes, se optó por volver a cubrir la iglesia con madera ya que el maestro se comprometía a realizar una armadura de par y nudillo, con su almizate y tirantes guarnecidos con labores de lacería de a ocho, y remate con lima bordón en el

⁴⁶ CRUZ ISIDORO, Fernando. *El arquitecto Sevillano Pedro Sánchez Falconete*. Sevilla, Diputación Provincial, 1991; MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. “Sobre Pedro Sánchez Falconete, Maestro Mayor del Ayuntamiento de Sevilla”, en *Archivo Hispalense*, nº 229, 1992, págs. 131-151.

⁴⁷ B. N. E., FA., sig. Mss/726, fols. 138-139.

⁴⁸ *Ibidem*, fol. 134. 1652. Agosto, 26. Madrid. El propio Consejo elevó una consulta similar el 5 de septiembre.

⁴⁹ *Ibidem*, fol. 167. 1653, junio, 13. Madrid.

testero occidental que caía sobre el coro (fig. 5). De la misma manera se obligaba a montar dicho coro y a construir las puertas principales, así como también realizaría otros trabajos menores en el resto priorato que en conjunto deberían quedar finalizados en un plazo de ocho meses y sumarían, solo de manufactura, 5.500 reales⁵⁰.



Fig. 5. *Detalle de la armadura de lima bordón. Diego de Pinto. Entre 1658 y 1659. Fotografía del autor.*



Fig. 6. *Exterior actual de la antigua iglesia prioral por el lado meridional. Fotografía del autor.*

⁵⁰ A. H. P. S., Protocolos Notariales, escribano Tomás Carrasco, leg. 2665, fol. 570.

Tres meses después, el 4 de diciembre, se concertaron las obras de albañilería con Pedro López del Valle, maestro albañil vecino de Sevilla en la colación de *Omnium Sanctorum*. Entre los numerosos trabajos a realizar destacaba la construcción de una espadaña con su frontis y cornisas (fig. 6), así como de una portada para la iglesia con sus respectivas cornisas y frontispicios que actualmente se halla bastante alterada. En total, el precio de la mano de obra ascendía a 6.000 reales puesto que los materiales, al igual que en la carpintería, corrían por cuenta de la fábrica⁵¹.

A tenor de lo visto está claro que el celo del Capítulo Definitorio y sobre todo de los comisionados dio sus frutos, así que por una vez después de tres décadas de zozobras y desvelos parece que se cumplieron los plazos. Así lo sugieren los diversos pagos en los que se demuestra que ya a mediados del año 1659 los trabajos de mayor envergadura estaban muy avanzados. De entre todos ellos, cabe destacar la escritura de finiquito por valor de 1.578 reales⁵² firmada por el maestro vidriero Juan Bautista de León el 7 de junio⁵³, y especial interés alcanza la contratación de un nuevo retablo mayor el 6 noviembre con el arquitecto Francisco Dionisio de Ribas, el dorador Juan Gómez Couto y el pintor Juan de Valdés Leal en el precio de 800 ducados. Según la escritura de concierto, Francisco de Ribas percibiría 3.300 reales por la ejecución de la obra de arquitectura y se comprometía a entregarla en el plazo de cuatro meses, mientras que Gómez Couto recibiría 3.700 reales por el dorado. Por su parte, el maestro Valdés Leal se obligaba a realizar nueve pinturas para el retablo —sin especificar la temática— y dos más para los nichos laterales con las imágenes del Calvario y la Inmaculada⁵⁴, así como otra pintura mural de la Virgen con San Benito y San Bernardo sobre la puerta de la iglesia⁵⁵.

Ciertamente, la ejecución de esta obra resulta algo inesperada en la medida en la que no se contemplaba en ninguna de las tasaciones anteriores y sobre todo, porque en los diversos reconocimientos efectuados a lo largo de todo este tiempo, incluido el de Pedro Sánchez Falconete, no se advierte la intención de promover su reconstrucción en tanto que se valoraba muy favorablemente la calidad de sus pinturas a pesar de su antigüedad. En todo caso, una vez que conocemos la temática del programa iconográfico gracias a las visitas posteriores⁵⁶, resulta evidente que hubo una clara voluntad de reproducir el contenido del retablo anterior y ello, seguramente, habría que atribuirlo a la intervención de D. Luis de Federigui. Así pues, en el primer

⁵¹ *Ibidem*, fol. 1199.

⁵² *Ibidem*, leg. 2667, fol. 1174. 1659, junio, 7. Esta escritura, junto con los dos contratos anteriores pertenecientes a las obras de albañilería y carpintería han salido a la luz gracias a la investigación de ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio. *Del Clasicismo al Barroco...*, op. cit., pág. 172.

⁵³ Poco tiempo antes había realizado la vidriera de *Las Santas Justa y Rufina* en la capilla del Bautismo de la catedral hispalense. NIETO ALCAIDE, Víctor. *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla*. Madrid, CSIC, 1969, págs. 184-185.

⁵⁴ Cabe recordar que estos dos nichos o arcos ciegos corresponden con los incluidos por Juan Bernardo de Velasco en las mejoras que hizo de las condiciones en octubre de 1627.

⁵⁵ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Tipografía de Juan P. Girónés, 1917, págs. 57-64.

⁵⁶ A. H. N., O. M., Consejo, Calatrava, leg. 4353, s/f. 1720, enero, 22.

cuerpo se ubicaría la imagen de la Virgen con San Benito y San Bernardo flanqueada por San Sebastián y San Juan Bautista en el lado del Evangelio, y por Santa Catalina de Alejandría y San Andrés en el de la Epístola. En el segundo cuerpo la calle central estaría ocupada por San Miguel con San Antonio de Padua y Antonio Abad al Evangelio y Epístola respectivamente y por último, cerraba el coronamiento la imagen de un Padre Eterno. De la misma manera, en los retablos colaterales se representaban las escenas del Calvario con la Virgen, San Juan y María Magdalena en el lado del Evangelio mientras que su homónimo de la Epístola correspondía a la Inmaculada Concepción⁵⁷. Según parece, el retablo no se finalizó hasta el año 1661, pues todavía el 12 diciembre de 1660 Juan Gómez Couto recibía un pago de 1.866 reales por la obra de dorado y estofado...*que yo estoy haciendo en el retablo de la iglesia de San Benito de Calatrava...*⁵⁸. Así pues, a lo largo de 1661 se irían concluyendo algunos remates y se trabajaría en la renovación de ornamentos y demás vestuario litúrgico⁵⁹, de modo que las obras se dieron por terminadas en este mismo año tal como se constató en una lápida conmemorativa colocada junto a la puerta de la iglesia⁶⁰.

En definitiva, y ya para concluir este estudio, a lo largo de estas líneas se ha constatado la existencia de algunos errores iniciados por los autores de la historiografía decimonónica que, en mayor o menor medida, han generado cierta confusión en investigaciones posteriores. De este modo, debemos desechar la idea de que San Benito era un convento calatravo venido a menos cuya reconstrucción estuvo motivada por el abandono de sus moradores pues, como priorato que era desde sus orígenes, nunca dispuso de comunidad conventual. Es verdad que hubo desamparo, pero éste no debe entenderse en el sentido de exclaustración sino más bien como fruto del menoscabo institucional y económico experimentado por la Orden de Calatrava a medida que se adaptaba al Estado Moderno. El deterioro progresivo en la ejecución de los mecanismos de supervisión de los reparos, la irresponsabilidad de algunos priores más interesados en disfrutar los beneficios del cargo que en el cumplimiento de sus obligaciones, así como otros múltiples factores entre los que se encontraba la propia debilidad constructiva de la fábrica, abonaron un campo de cultivo que tarde o temprano debía repercutir en la conservación del inmueble. En realidad, la inundación de 1626 solo fue el detonante que puso en evidencia las graves carencias

⁵⁷ En la actualidad este conjunto pictórico, salvo la desaparecida imagen del Padre Eterno, se encuentra en la capilla de la Quinta Angustia de la parroquia de la Magdalena de Sevilla. Los cuadros han sido estudiados, entre otros autores, por VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Juan de Valdés Leal*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988, págs. 241 y ss.; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana en el siglo XVII*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 97-102.

⁵⁸ KINKEAD, Duncan T. *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699. Documentos*. Bloomington, AuthorHouse, 2009, págs. 219-220 y 566. Con anterioridad había recibido otros dos pagos de 300 y 1.266 reales el 4 y el 12 de agosto respectivamente. Por su parte, Valdés Leal también cobraba 1.800 reales el 1 de septiembre de ese mismo año.

⁵⁹ A. H. N., O. M., A. H. T., leg. 45437, fol. 3v. 1666, febrero, 8.

⁶⁰ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia historica del origen...*, pág. 200. A mediados del siglo XIX este autor publicó el contenido de la lápida, si bien, debemos aceptar su transcripción con mucha cautela en la medida en la que alberga errores evidentes y no se ajusta a la información que disponemos en la actualidad.

que afectaban a la Orden en estos momentos, pues solo se así se explica que la falta de agilidad para atajar los desperfectos causara mayor daño si cabe que la propia riada.

Por otro lado, hay que destacar el carácter propagandístico que adquirió la reconstrucción del priorato con el paso del tiempo. Una vez que se iniciaron las diligencias previas a las obras, los freiles del ámbito hispalense —sobre todo caballeros de la media-alta nobleza como Ortiz de Zúñiga o Federigui— vieron la oportunidad de mejorar, o al menos adecuar, el *status* que entendían le correspondía al priorato como símbolo representativo de la dignidad de la Orden en una sociedad tan encastada como la sevillana. En otras circunstancias la cubrición de la iglesia con madera o bóveda rozaría lo anecdótico, pero la simple idea de que los mendicantes pudieran hacerlo y ellos no, constituía un ataque inaceptable a su vanidad. No obstante, el que no se vieran satisfechos sus deseos es indicativo de la existencia de dos realidades diferentes entre los que gestionaban los recursos en las más altas instancias de la Corte y los freiles que actuaban desde ámbitos más periféricos. Aun así, en la medida de lo posible, se procuró recurrir a los maestros más destacados del contexto artístico sevillano como fue el caso de Marcos Cano, Marcos de Soto, Pedro Sánchez Falconete o Juan de Valdés Leal entre otros.

Aunque con un lenguaje renovado “a lo moderno”, esto es, Barroco, la disposición final del priorato varió muy poco con respecto a su condición anterior a las obras. Es más, se advierte una clara intencionalidad de mantenerla sobre todo en lo respectivo a la iglesia en la medida en la que se intentaron reproducir, y más aún desde el punto de vista iconográfico, hasta los más mínimos detalles del malogrado edificio. De esta manera, a pesar de la reforma, se conseguía una imagen de continuidad que resulta comprensible en una institución cuya propia existencia se fundamentaba en la honra y el privilegio atesorado en la memoria de sus antiguas tradiciones.

V. ESCULTURA Y OTROS

ORNAMENTO Y PROGRAMA ICÓNICO EN EL ANTIGUO HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS DE EL PUERTO DE SANTA MARÍA (CÁDIZ)

Antonio Aguayo Cobo, Universidad de Cádiz. HUM 726. Ciudad, Imagen y Patrimonio

A Loly

Introducción

El Hospital de San Juan de Dios de El Puerto de Santa María, ubicado entre las calles Misericordia y Luna, comenzó su andadura histórica ligado a la existencia de la Cofradía de la Santa Misericordia, desde finales del siglo XV hasta mediados del siglo XVII. Esta hermandad pasa por ser la más antigua de la ciudad. La cofradía debió fundarse poco antes de 1489, ya que el 14 de marzo de ese año se le conceden en Sevilla las ordenanzas, bajo el mandato de D. Diego Hurtado de Mendoza¹. Tuvo su sede la cofradía en una primitiva ermita, hoy desaparecida, hasta que en 1492, gracias a una donación, se asienta sobre unas casas y solares, en la calle Zapateros, que a partir de este momento tomará el nombre de Misericordia. Esta donación permitirá la construcción del nuevo hospital, que viene a remediar la carencia hospitalaria de la ciudad². Poco después se le unió la Hermandad de San Carlos Borromeo, a quien tomaron como segundo titular³.

La reducción hospitalaria, impulsada por Felipe II, se acomete en El Puerto de Santa María a partir de 1593. Esta no afectará al Hospital de la Santa Misericordia, ya que, aunque malviviendo, era el que mantenía unas condiciones más dignas de todos los existentes en la ciudad. Las penurias económicas y de organización intentaron remediarse por parte del propio duque de Medinaceli que, tras su estancia en la ciudad, tomó la decisión personal de entregar el Hospital a la Orden de San Juan de Dios. Esta Orden, que residía en El Puerto de Santa María desde 1587, tenía su sede en el Hospital de Santa Lucía, en este momento en ruinas. La donación se hizo efectiva el 26 de diciembre de 1660, tomando posesión el 5 de enero de 1661 y haciéndose efectiva el 31 de marzo de ese mismo año⁴. Los nuevos administradores pronto se granjearon las

¹ SERRANO PINTENO, Javier. “La reducción hospitalaria del cardenal de Castro en El Puerto de Santa María a finales del siglo XVI”, en *Revista de Historia de El Puerto*, nº 34, pág. 39.

² SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. *Historia de El Puerto de Santa María desde su incorporación a los dominios cristianos en 1259 hasta el año mil ochocientos. Ensayo de una síntesis*. Cádiz, 1943. pág. 134.

³ GONZÁLEZ LUQUE, Francisco. “Antiguo hospital de la Misericordia y San Juan de Dios”, en *Pliegos de la Academia*, nº 24, pág. 6.

⁴ RUIZ DE CORTÁZAR, Anselmo José (1997). *Puerto de Santa María Ilustrado y compendio historial de sus antigüedades (1764)*. Edición de Manuel Pacheco Albalade y Enrique Pérez Fernández, El Puerto de

simpatías de la población y las autoridades, y gracias a las numerosas donaciones lograron dar un gran impulso al edificio y la institución.

La construcción del edificio, tal como lo conocemos en la actualidad, se realiza poco a poco, erigiéndose las dependencias a medida que se disponía de efectivo. De cara a nuestro trabajo, fundamentalmente iconográfico, hay dos fechas fundamentales. En 1706 el prior solicita al Cabildo Municipal carretadas de piedra para iniciar las obras del claustro, siendo éste finalizado en 1709. Por otro lado, en 1732 Andrés de la Azuela deja al Hospital, en su testamento, una importante cantidad de dinero, de la que era acreedor, gracias a la cual se construirá la escalera y el nuevo claustro entre 1734 y 1735⁵.

Claustro



Fig. 1. *Claustro. Lado Este.* Hospital de San Juan de Dios, El Puerto de Santa María (Cádiz). (1706-1709). Fotografía del autor.

El claustro, construido entre 1706 y 1709⁶, presenta planta rectangular con diez arcos de medio punto, ligeramente rebajados, que se apoyan sobre columnas de mármol. El segundo cuerpo, en el cual se ubica la decoración, se abre en diez vanos abalconados, rematados en frontón triangular partido, con bustos femeninos, y en el dintel pequeños niños desnudos. El muro se articula con pilastras toscanas de fuste labrado. (Fig. 1)

Santa María. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María. pág. 432.

⁵ BARROS CANEDA, José Ramón. “La reforma dieciochesca del Convento Hospital de San Juan de Dios de El Puerto de Santa María”, en *Trocadero*, nº 20 pág. 104.

⁶ GONZÁLEZ LUQUE, Francisco. “Antiguo hospital...”, op. cit, pág. 7.

El programa icónico está compuesto por imágenes de santas, que se articulan en torno a la figura de la Inmaculada, que centra la composición. Algunas de estas imágenes son de difícil interpretación, debido al deterioro o ambigüedad de sus atributos. Bajo la imagen de cada santa se hallan situados pequeños niños desnudos, que portando atributos alusivos, contribuyen a la correcta identificación.

Comenzando el análisis por el lado Este, la primera de las figuras ha de ser, necesariamente la de la Inmaculada, que ocupa el centro. Su representación es la habitual. Ataviada con túnica y manto, éste parece volar, agitado por el viento. Los largos cabellos se cubren con un velo que permite que la cabellera se desparrame por el pecho. La actitud de la Virgen con las manos entrecruzadas en signo de oración, es de humildad y acatamiento a la voluntad divina. (Fig. 2)



Fig. 2. *Inmaculada*. Claustro. Hospital de San Juan de Dios, El Puerto de Santa María (Cádiz). 1706-1709. Fotografía del autor.

El niño situado bajo ella, ocupando la clave del dintel, se asienta sobre la media luna apocalíptica, mostrando en la mano izquierda una fruta, evidentemente la manzana, causa y origen del pecado de Eva y Adán, en tanto que alrededor de su cuerpo se enrosca la serpiente, sobre la que se yergue el pequeño, el cual pisotea la cabeza del reptil con su pie izquierdo. Si una mujer,

Eva, es la causa del pecado, otra será la que pisoteando la cabeza de la serpiente, logrará la salvación del género humano, cumpliendo el anuncio del Génesis.⁷ (Fig. 3)



Fig. 3. *Niño con símbolos de la Inmaculada.*
Hospital de San Juan de Dios, El Puerto de Santa
María (Cádiz). 1706-1709. Fotografía del autor.

A la derecha de la Inmaculada se encuentra la figura de otra santa que, portando en su mano izquierda la palma del martirio, muestra con la derecha una pequeña custodia, en tanto que apoya el brazo sobre un objeto que, debido a su deterioro no se puede identificar, pero que parece ser la maqueta de un edificio o torre. Sobre su pecho porta una flor símbolo de su virginidad, ya que, “*según dicen los Poetas, la Virginidad no es otra cosa que una flor que, tan pronto como es cogida y arrancada, pierde por completo su gracia y su belleza*”⁸.

El niño que se halla bajo ella, apenas cubierto con una cinta, muestra en su mano derecha una hostia, al tiempo que dirige su mirada hacia arriba.

Se trata de santa Bárbara. El edificio sobre el que asienta su brazo hace referencia a la torre en la que su padre la encerró. Desde muy joven despreció los ídolos paganos de su progenitor, ya que ella sólo creía en Jesucristo. El niño portando la hostia hace referencia a que la santa, antes de morir, pidió la gracia de poder acudir en auxilio de los que morían sin

⁷ Gn. 3. 14-15. Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: el te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar.

⁸ RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid, Akal, 1987, Tomo I, pág. 422.

sacramentos⁹, constituyendo la Eucaristía uno de sus atributos característicos, aunque no el más habitual¹⁰.

A la **Izquierda** de la Virgen se aprecia la figura de otra mártir, identificable por la palma que sostiene en su brazo derecho. Como atributo, sujeta un cordero que acaricia tiernamente con su mano izquierda. Presenta una extremada juventud y mantiene los ojos entrecerrados en señal de humildad. Al igual que su compañera, sobre el pecho ostenta una flor, alusiva a su virginidad. Aunque no es habitual, tras la figura de la santa se aprecia un árbol, en un aparente intento de situarla en un paisaje. El niño que la acompaña, porta en su mano derecha un pequeño ramo de flores. Se trata de santa Inés.

El cordero que sostiene y que es su atributo más característico, hace referencia a su nombre, Agnes¹¹. Tanto el árbol situado a su espalda como las flores que sujeta el niño son símbolos de su virginidad, ya que se le compara con el jardín cerrado, el *hortus conclusus*, hasta el punto de que por este motivo se la ha elegido como patrona de los jardineros¹².

El lado sur, más estrecho, posee solo dos imágenes. La primera de ellas, situada junto a santa Inés, representa una religiosa, la cual sobre la toca muestra una corona de espinas que le ciñe la cabeza. Sostiene con ambas manos, en las que se aprecian los estigmas, un pequeño crucifijo que apoya sobre el hombro izquierdo, al tiempo que su expresión, con los ojos entrecerrados denota humildad y aceptación. El niño situado bajo ella, eleva con ambas manos una calavera que parece ofrecer al Cielo, hacia donde dirige la mirada.

Se trata de santa Catalina de Siena, siendo estos atributos los suyos característicos. El tener el niño una cabeza en las manos, hace referencia a que una vez fallecida, aunque su cuerpo reposa en Roma, la cabeza es reclamada por Siena, su ciudad natal, donde se guarda como reliquia¹³.

La figura que hace pareja con santa Catalina es igualmente una monja, que porta en su mano izquierda la palma del martirio. Al igual que sus compañeras muestra en su mirada humildad y entrega a la voluntad de Dios. El niño situado en el registro inferior, sujeta con ambas manos una bolsa que ofrece en alto.

Se trata de santa Clara. Esta religiosa, nacida en Asís, rechazó, contra la voluntad de sus padres, un matrimonio convenido, y consagró su virginidad en un convento, al cual salvó mostrando a los que intentaban saquearlo, una hostia consagrada, ante la cual huyeron¹⁴. El

⁹ VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda dorada*. Madrid, Alianza, 1989, pág. 901.

¹⁰ REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, Tomo II, vol. 3, pág. 174.

¹¹ VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda...*, op. cit., pág. 116.

¹² REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., T. II, vol. 4, pág. 111.

¹³ REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., T. II, vol. 3, pág. 284.

¹⁴ VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda...*, op. cit., pág. 975.

mostrar el niño una bolsa hace referencia a que entregó toda su fortuna a los pobres, permaneciendo ella en la más absoluta pobreza¹⁵.

Siguiendo el recorrido, en el lado Oeste, junto a santa Clara, se halla otra figura femenina que muestra igualmente tras ella la palma, alusiva al martirio. Viste amplia túnica y muestra una abundante cabellera que se desparrama sobre sus hombros. En sus manos, sobre una bandeja muestra dos pechos, que constituyen su atributo más constante y característico. Se trata de santa Águeda, siendo los pechos el símbolo de su martirio, los cuales le cortaron después de sufrir varios tormentos. El niño porta un cuchillo, instrumento del martirio infringido a la noble doncella¹⁶.

Ocupando el centro de esta pared se encuentra otra figura femenina. En este caso, el rostro, probablemente por haberse destrozado por algún motivo, ha sido rehecho de manera muy esquemática, quedando reducido apenas a un esbozo. Viste túnica y manto, sobre el que cae suelta la cabellera. Sostiene con la mano izquierda la palma, en tanto con la derecha sujeta una bandeja en la cual se aprecian dos ojos. Se trata de santa Lucía. Se halla situada junto a santa Águeda, ya que peregrinó a la tumba de esta santa. Denunciada como cristiana por su novio pagano, fue condenada al prostíbulo, pero un tiro de bueyes no consiguió moverla ni un paso. Al igual que Águeda murió martirizada, atravesada la garganta por una espada¹⁷. Los ojos que porta como atributo hacen referencia a su nombre: Lux, aunque según la leyenda, ella misma se los arrancó, enviándoselos a su novio en una bandeja, pero la Virgen hizo que le nacieran otros nuevos, aún más bellos¹⁸. El niño situado en el nivel inferior muestra una flor a la altura del sexo, aludiendo a su virginidad inquebrantable, al tiempo que cruza ambos brazos sobre el pecho en señal de humildad.

A la izquierda de santa Lucía se encuentra otra mártir, identificable por la palma que porta en la mano derecha. A su lado, tras ella, un feroz dragón muestra las enormes fauces abiertas. Viste túnica ceñida por un cinturón. Los largos cabellos caen sobre los hombros de forma desordenada. El niño muestra un largo cuchillo. Se trata de santa Margarita. El dragón, es su atributo más característico del cual, a pesar de devorarla, ella logra salir indemne, rompiendo su vientre con un crucifijo. Murió decapitada al negarse a contraer matrimonio con el prefecto¹⁹. El cuchillo que ostenta el niño es el instrumento de su martirio. El cinturón que ciñe la túnica, alude a la leyenda según la cual, si la parturienta lo toca, este cinturón garantiza un feliz parto, en recuerdo de la plegaria que hace la santa ante su martirio, ya que invocando a Dios, pide que al

¹⁵ REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., T. II, vol. 3, pág. 309.

¹⁶ FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Barcelona, Omega, 1950, p. 34.

¹⁷ VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda...*, op. cit., pág. 43.

¹⁸ REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., T. II, vol. 4, pág. 267.

¹⁹ VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda...*, op. cit., pág. 376.

igual que ella salió indemne del vientre del dragón, así los niños, por su intercesión, nazcan felizmente²⁰.

El lado Norte, ocupado sólo por dos bustos, se adorna con las dos últimas santas. La primera de ellas, situada junto a santa Margarita, muestra una joven de larga cabellera, ataviada con una túnica que se cierra en el cuello con una flor, símbolo de su virginidad. A su lado, un ángel toca con ella un pequeño órgano portátil, que constituye su atributo más característico. Se trata de santa Cecilia. El niño situado bajo ella muestra como atributo un objeto de difícil interpretación, que parece estar dividido en tres partes. Este atributo hace referencia a su martirio, ya que condenada a morir decapitada, el verdugo le dio tres golpes, pero ninguno de ellos consiguió desprender la cabeza del cuello. Como la ley romana no permitía seguir golpeando, permaneció con la cabeza cortada pendiendo del cuello durante tres días, expirando en presencia del papa Urbano²¹. El órgano, su atributo habitual, como patrona de los músicos, surge a partir del siglo XV, por un error en la traducción de su leyenda.

La última de las imágenes, como todas las que conforman este programa icónico, muestra una joven de larga cabellera que se desparrama desordenadamente sobre sus hombros. Viste una sencilla túnica que se ciñe con un tosco cordón. Con la mano derecha sostiene en alto una cruz, en tanto que lleva la izquierda al pecho como signo de arrepentimiento. El niño situado bajo ella, porta como atributo una bandeja en la que se aprecian tres panecillos. Estos permiten su identificación, ya que de ellos se alimentó la santa en el desierto durante cuarenta y siete años, hasta que falleció. Era María Egipciaca una prostituta de Alejandría que, en un momento de su vida decidió ir a Tierra Santa a venerar las reliquias de la Santa Cruz. Como carecía de dinero para la travesía, pago el viaje con su cuerpo, del cual usaron todos los marineros. Al llegar ante la Santa Cruz una fuerza invisible le impedía entrar en el templo, hasta que se vió una imagen de la Virgen que había en la puerta, se encomendó a ella y le prometió que a partir de ese momento se retiraría al desierto a hacer penitencia. Una vez adoradas las santas reliquias, oyó una voz que le indicaba que cruzara el río Jordán. Un desconocido depositó tres denarios de plata en su mano. Con ellos compró tres panes, de los que se alimentó hasta que la encontró san Cósimo en el desierto. Al cruzar el río purificó su cabellera, que había utilizado para seducir a los hombres y en el desierto vivió, alejada de todo, practicando duras penitencias hasta su muerte²².

La iconografía con que se representa en esta ocasión muestra la cruz, ante la cual hace las promesas de purificación de su vida disoluta, el tosco hábito con el que vive en el desierto y la larga cabellera, símbolo de la vida de pecado que practicó antes de su conversión, y que sirve para tapar su desnudez cuando la encuentra san Cósimo.

²⁰ REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., T. II, vol. 4, pág. 331.

²¹ *Ibidem*, vol. 3, pág. 291.

²² VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda...*, op. cit., pág. 237.

Con esta santa se completa el programa icónico que orna el claustro del primitivo hospital de San Juan de Dios. Todo el programa gira en torno a la figura de la Inmaculada Concepción, al igual que el de la basílica de San Juan de Dios en Granada, iniciada en 1734²³, con el cual coincide.

El hospital, que estaba vedado a la atención a mujeres, para las cuales existían los del Amparo y San Sebastián, tenía como misión la atención de hombres heridos, o afectados por enfermedades agudas²⁴. El programa icónico desarrollado en el claustro tiene como misión el que los varones que en él se hallan, presten atención a la importancia de la pureza, la virginidad, la castidad y el sacrificio. Todas las santas han dado su vida en aras de conservar su virginidad. Incluso algunas de ellas, como castigo a su perseverancia en seguir la religión cristiana fueron condenadas a ser violadas en un prostíbulo, cosa que Dios no permitió en ningún caso. La única que no conservó su virginidad fue santa María Egipciaca, la cual ejerció la prostitución, pero una vez tocada por la gracia divina, renunció a su anterior vida de pecado y vivió, alejada del mundo y en continua penitencia, hasta su muerte en el desierto. La pureza de estas mujeres, a imitación de María, la madre de Dios, es el ejemplo a seguir para el género humano. En la figura de María, en el niño situado bajo ella, hay una clara alusión al pecado original, por medio de la manzana y la serpiente, la cual será aplastada por la Nueva Eva. Si una mujer es la causa de la desgracia de la humanidad, otra mujer, concebida sin pecado, será la redentora, la intermediaria necesaria para la venida de Cristo al mundo y su sacrificio por el géneros humano.

La fuente principal en la que se basa el mentor del programa icónico es fundamentalmente La Leyenda Dorada, que constituye el libro base, durante siglos, para el conocimiento de la vida de los santos.

Escalera

Totalmente diferente es la bóveda de la escalera, realizada años más tarde. Su construcción se lleva a cabo gracias a la generosa herencia de Don Andrés de Azuela en 1732²⁵, que lega una deuda de la que se declara acreedor de ocho mil novecientos setenta y nueve pesos, de los que la mitad serán para el Hospital de San Juan de Dios, y la otra mitad para la Obra Pía de los Niños Expósitos. Pedro de Arriaga, nombrado albacea testamentario, será el encargado de ejecutar la última voluntad de Azuela, pudiendo construirse un nuevo claustro y la escalera, además de otras dependencias ya que *“no cabían las correspondientes camas para la muchedumbre de pobres enfermos que ocurren a el por cuia razon estavan Incomodos y tambien su Relix. asi por falta de Celdas como de dhas oficinas y deseando el maior alivio de todos entre*

²³ BARROS CANEDA, José Ramón. “La reforma dieciochesca”, pág. 107.

²⁴ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. *Historia de El Puerto de Santa María...*, op. cit., pág. 399.

²⁵ RUÍZ DE CORTAZAR, Anselmo José. *Puerto de Santa María Ilustrado*, op. cit., pág. 432.

otras cosas me dejó comunicado el que edificase dha obra, la qual e echo así de enfermerías, seldas, como de asesorías, oficinas, campo sto, sala de profundis, segundo patio claustrado, su escalera principal, la fuente y demás obra nueva”²⁶. La obra se lleva a cabo entre 1734 y 1735.

La caja de la escalera, de planta rectangular, se cubre con una bóveda ovalada sobre pechinas y rematada por un falso lucernario, con florón tallado en su interior, vinculada con formas cordobesas²⁷. (Fig. 4)



Fig. 4. *Bóveda de la Escalera*. Hospital de San Juan de Dios, El Puerto de Santa María, (Cádiz). 1734-1735. Fotografía del autor.

La decoración se articula en base a ocho guirnalda, que partiendo del falso lucernario, se prolongan hasta la base de la bóveda. Las cuatro que podemos considerar principales, se ubican en el centro de cada uno de los lados. Muestran unas cabezas, que aunque muy similares, presentan pequeñas diferencias que permiten una cierta individualización. Las otras guirnalda, que vierten hacia las esquinas, se adornan con cabezas de pequeños ángeles, cuyas expresiones expresan diferentes estados de ánimo.

Las pechinas que sustentan la bóveda se adornan, bajo yelmos y cimbras, con sendas cruces de Santiago, algunas de las cuales están flanqueadas por el sol y la luna (Este y Oeste), y las otras dos, por estrellas (Norte y Sur).

²⁶ BARROS CANEDA, José Ramón. “La reforma dieciochesca”, op. cit., pág. 107.

²⁷ *Ibidem*, pág. 109.

La cornisa sobre la que se apoya la bóveda se adorna con ocho veneras, sobre las que recaen las guirnaldas, muestran frutos en su interior. En los lados mayores existen dos escudos heráldicos, con sendas divisas, que permiten identificarlos como los blasones del apellido Arriaga: SOI DE LA CASA SOLA DE ARIAGA. El escudo, partido, ostenta en su flanco diestro la cruz de Santiago, anteriormente descrita, y el flanco siniestro, un árbol ante el cual caminan dos lobos. El yelmo, cerrado, y con cimera, mira hacia la diestra.

Aunque todos los elementos que conforman la ornamentación de esta cúpula ostentan un profundo significado, son los cuatro rostros situados junto al lucernario, los que permiten clarificar el significado del mensaje icónico.



Fig. 5. *Compleción Melancólica por la Tierra*. Bóveda de la Escalera. Hospital de San Juan de Dios, El Puerto de Santa María, (Cádiz). 1734-1735. Fotografía del Autor.

Antes de comenzar el análisis de las figuras, hay que aclarar que todas ellas, debido al contexto ornamental en el que se hallan, presenta un elevado grado de deformación, deleitándose en este hecho, aunque sin rehuir una cierta expresividad, que nos permite acercarnos a su significado, muy diluido, y acaso incomprensido, por parte del artista.

El primero de los rostros, situado en el lado Norte, muestra un aspecto que lo asemeja más a un animal que a una figura humana, con hocico puntiagudo, y una boca prominente, provista de gruesos dientes, de la que emerge una larguísima lengua, a manera de tallo vegetal, que se abre cual flor, de la que sobresalen unos frutos. Sin embargo, la expresión de su rostro denota una especial angustia o desesperación, con el entrecejo fruncido y los ojos girados hacia arriba, como

si estuviera implorando la ayuda divina. Toda la figura se halla enmarcada en carnosas plantas, que incluso le cubren la cabeza, a manera de corona o diadema. (Fig. 5)

Debido a la expresión de dolor y angustia creemos que podría tratarse de uno de los cuatro temperamentos, más concretamente el Melancólico, identificado a su vez con el elemento Tierra, al cual se alude por medio de los frutos que surgen de la entreabierta boca. El mantener los ojos abiertos y dirigidos al Cielo puede hacer referencia a su ansia de estudiar y aprender²⁸, buscando ayuda en la sabiduría divina, en tanto que la boca abierta en un grito, y su expresión de angustia, hacen referencia a la desesperación que experimentan los melancólicos ante la incapacidad de adquirir la sabiduría o conocimientos definitivos²⁹.

Por otro lado, las frutas en las que se transforma la larga lengua, pueden identificarse sin lugar a dudas como el fruto de la higuera. Este árbol es considerado como símbolo de la sabiduría³⁰, siendo su fruto asimilado muchas veces como el del Árbol del Conocimiento, del cual probaron nuestros primeros padres, sustituyéndose en muchas representaciones la manzana por el higo.

El ángel que se halla a su derecha, y que parece acompañarlo, presenta una expresión de asombro, con los ojos muy abiertos y el rostro serio, que puede indicar una sintonía con la figura identificada anteriormente.

En el Este la figura, a pesar de ser muy parecida, presenta algunos rasgos distintivos. La frente, al igual que su compañero, presenta profundas arrugas, pero en vez de preocupación o desesperación, más bien indican, torpeza, indiferencia, o simplemente somnolencia. El tallo que sale de su boca no se transforma en frutos, sino que parece caer entre ondas. Creemos que puede tratarse de la Complexión Flemática por el Agua.

“Hombre grueso de cuerpo y blanco de color. Viste pieles de tejón porque así como este animal es perezoso y de carácter somnoliento, también lo es el flemático, ya que posee poca cantidad de espíritus vitales, y aún los que tiene se ven oprimidos por la mucha frialdad que en él predomina. De ahí que sea poco apto para los estudios, teniendo el ingenio obtuso y adormilado, inhábil para meditar sobre cuanto pudiera alzarlo por encima de las cosas viles y sus bajezas. Por ello se ciñe su cabeza con un paño negro, inclinándola además porque es perezoso, tardo y negligente, tanto en las operaciones intelectivas como en las corporales”³¹.

²⁸ RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid, Akal, 1987, Tomo I, pág. 204.

²⁹ HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza, pág. 103.

³⁰ REVILLA, Federico. *Diccionario de Iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 215.

³¹ RIPA, Cesare. *Iconología*. Op. cit., Tomo I, pág. 203.

Los ojos adormilados, a los que hacíamos mención, parecen hacer referencia, a un sueño intelectual, más que físico. Asimismo, las molduras que envuelven la figura, parecen más similares a las ondas acuáticas que a las hojas vegetales, como en el anterior.

El ángel situado a su lado muestra por su parte una expresión serena, carente casi por completo de emociones, mostrando la boca entreabierta, en un gesto un tanto de apatía e ineptitud.

El lado Sur lo ocupa otro rostro muy similar a los anteriores. Probablemente lo más característico y llamativo es que toda la figura está rodeada de lenguas que parecen ser de fuego. La expresión del rostro, cuya frente no presenta las marcadas arrugas vistas anteriormente, sino que es mucho más tersa, indicando una mayor juventud del individuo, no expresa sentimiento de bondad alguno, sino más bien una cierta adustez. Creemos que puede tratarse de la Compleción Colérica por el Fuego.

“Compleción colérica, por el fuego: Joven delgado, de tez amarillenta y muy fiera mirada. Va casi desnudo, y sostiene con la diestra desenvainada una espada, aparentando estar pronto para entrar en combate.

A uno de sus lados y por tierra, se verá un escudo, en medio del cual aparecerá pintada una gran llama de fuego, viéndose un feroz león al otro lado. (...) Y siendo el fuego y el acaloramiento causa de la ferocidad y de la cólera, se representa mediante la llama que en el escudo aparece. (...) se pone un león a su lado para simbolizar la fiereza y animosidad de su ánimo”³².

El tema del fuego, que envuelve la figura, se puede relacionar también con otra de las características de la Compleción Colérica, como es la Ira, siendo está relacionada por Horapolo:

“Si quieren representar “hombre en cólera que el fuego hace prudente”, pintan leones y antorchas. Pues ninguna otra cosa teme el león como las antorchas encendidas y por nada es sometido como por estas”³³.

Aunque el grado de esquematización es muy grande, creemos que, dentro del programa icónico de las cuatro compleciones, hay rasgos suficientes para su identificación con el elemento Fuego, y su temperamento correspondiente, el Colérico.

Por otro lado, el ángel situado a su derecha, muestra en su rostro una expresión que denota ira, o más bien una cólera contenida. (Fig. 6)

³² RIPA, Cesare. *Iconología*. Op. cit., Tomo I, pág. 199.

³³ HORAPOLO, *Hieroglyphica*. Madrid, Akal, 1991, pág. 399.



Fig. 6. Ángel. Bóveda de la Escalera. Hospital de San Juan de Dios, El Puerto de Santa María, (Cádiz). 1734-1735. Fotografía del autor.

El último de los rostros, situado en el lado Oeste, presenta unas características claramente diferenciadoras. La boca, que carece de los agresivos dientes, presenta una expresión claramente alegre y risueña, con el entrecejo fruncido en una mueca cómica. La figura se halla rodeada, en vez de las ígneas lenguas de la figura anterior, por elementos vegetales que parecen estar agitados por una violenta brisa, semejantes a los que rodeaban la figura identificada como el elemento Tierra, y su complexión correspondiente, melancólica. Creemos que se puede identificar como la Complexión Sanguínea por el Aire:

“Joven alegre, risueño y coronado de flores. Se pinta el sanguíneo joven, alegre, sonriente y con corona de flores porque, según Hipócrates, en los que abunda la sangre proporcionada y templada, se generan los más puros y sutiles espíritus vitales, de donde nacen la risa y la alegría. Por ello son estos alegres y pacíficos, y muy amigos de músicas y cantos. El Chivo con su racimo de uvas, significa que el sanguíneo es muy dado a los placeres de Venus y Baco”³⁴.

Aunque la expresión del rostro, alegre y risueña, coincide con la descripción de Ripa, nótese que el cabello semeja elementos vegetales agitados por el viento, al igual que los elementos fitomorfos que la rodean.

³⁴ RIPA, Cesare. Op. cit., Tomo I, pág. 201.

Similar expresión risueña presenta la pequeña cabeza angelical situada a su derecha, que muestra una inusitada expresión de alegría y los rizados cabellos aparece alborotados por el viento.

Aunque estos rostros, junto con las cabezas de ángeles constituyen la base de la iconografía de la bóveda, creemos que no han de olvidarse otros elementos icónicos, cuyos simbolismo es determinante para la correcta interpretación del mensaje contenido en la ornamentación.

Un elemento fundamental, que se repite hasta en ocho ocasiones es el de la venera, en cuyo interior se pueden apreciar diferentes tipos de frutas. La venera o concha se encuentra asociada al agua y a los simbolismos propios de este medio, fecundidad, sexo y vida, siendo en la antigüedad atributo de Venus, de la cual proviene su nombre. La diosa, que nace del mar, es transportada hasta la orilla en una concha. El cristianismo, manteniendo el significado del agua, hace de ella el símbolo de la regeneración por el bautismo y la nueva vida del cristiano. Se mantiene de esta manera la venera como símbolo de vida, de la nueva vida, a la que se accede mediante el bautismo.

Hay que hacer notar el número de veces que se repite la venera. Ocupan, no sólo las esquinas de la caja que sostiene la bóveda, sino que también se representa en el centro de cada lado, sumando un total de ocho conchas o veneras.

El número ocho tiene un especial significado. Es la forma central entre el cuadrado (orden terrestre) y el círculo (orden de la eternidad), siendo por ello el símbolo de la regeneración³⁵, quedando asimilado en el cristianismo con las aguas bautismales.

Los frutos conforman la mayor parte de la decoración. Aunque es obvio que el papel ornamental juega un papel fundamental, consideramos que éste no es el único, sino que en ellos hay un profundo valor simbólico, formando parte integrante del programa icónico. Por medio de los frutos se simbolizan los deseos y posesiones terrestres³⁶.

El género humano, corrompida la inicial pureza de su constitución, debido al pecado original, está compuesto por los cuatro elementos: Agua, Aire, Fuego y Tierra. Antes de morder Adán la manzana, la naturaleza del hombre es perfectamente equilibrada, por lo cual era inmortal y sin pecado. Por la destrucción de aquel equilibrio primigenio, el ser humano queda sujeto a las enfermedades y la muerte, y el alma humana expuesta al pecado y a los vicios: la desesperación y la avaricia engendradas por la bilis negra, la soberbia y la ira por la bilis o cólera, la glotonería y la acidia por la flema, y la lujuria por la sangre³⁷. El ser humano, imperfecto, está sometido a

³⁵ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1979, pág. 330.

³⁶ *Ibidem*, pág. 208.

³⁷ PANOSFKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid, Alianza Editorial, 1989, pág. 105.

las pasiones por causa de su propio pecado. Es esclavo de su constitución, y no puede luchar contra ella sin ayuda. Es por ello que para lograr la salvación, precisa de la ayuda de Dios. María es la intermediaria necesaria para que Cristo adquiriera naturaleza humana, y por medio de su sacrificio, muerte, y resurrección, lograr la salvación del género humano. Pero la venida de Cristo no garantiza que el peligro de condenación haya desaparecido. Satanás siempre está acechante para conseguir la condenación por medio del pecado, y la Iglesia es la que ha de ayudar a todos y cada uno de los cristianos a conseguir la salvación.

Para entender el programa icónico contenido en la bóveda hay que tener en cuenta varias cosas. En primer lugar el lugar donde nos encontramos. Un hospital destinado a la atención de hombres heridos o con enfermedades agudas. La enfermedad es una de las consecuencias inmediatas del pecado original, y al ser agudas, como las tratadas en este hospital, la inminencia de la muerte es algo más que una posibilidad. Para la enfermedad del cuerpo está el hospital, para remediarla en lo posible. Pero la otra vertiente del pecado original, es la imperfección causada por el desequilibrio entre los cuatro Elementos, que trae como consecuencia el pecado y la consiguiente condenación eterna. Por otro lado, hay que tener en cuenta el carácter ascensional de la escalera, que pretende simbolizar el momento final de la vida humana. Es en este sentido en el que hay que ver el simbolismo de los frutos que acompañan a los cuatro Temperamentos. En el momento del juicio, todos y cada uno llevan como equipaje el conjunto de las obras realizadas a lo largo de la vida.

La venera, que se repite en ocho ocasiones, es el atributo de la nueva Eva, de María, la Madre de Cristo. Indica el papel desempeñado por la Iglesia en la salvación de los pecadores. Un dato importante a tener en cuenta es el de la policromía de la bóveda. Aunque en la actualidad su color es casi por completo el blanco de la escayola, sin embargo hay restos de la policromía original, pudiéndose apreciar el color azul, símbolo de la esfera celeste.

Quedan por analizar otros elementos, que hasta ahora no les hemos prestado suficiente atención. Nos estamos refiriendo a los escudos que, situados en las pechinas, muestran, bajo yelmo y cimera, una de las partes del blasón nobiliario de la Casa de Arriaga y, en el punto central de los lados Norte y Sur, el citado escudo.

Hay que hacer notar que el donante que hace posible la construcción de las nuevas dependencias entre los años 1734 y 1735, entre las cuales se cuenta la escalera objeto de nuestro estudio, es Don Andrés de la Azuela, siendo Don Pedro de Arriaga tan sólo el albacea testamentario³⁸, o heredero fideicomiso, el cual gastará la cantidad de *“mas de tres mil pesos en*

³⁸ BARROS CANEDA, José Ramón. “La reforma dieciochesca”, op. cit., pág. 105.

la ampliación de este hospital, añadiendo otro patio claustrado, una grande pieza de enfermería, fuente y una escalera de jaspe muy particular por su hechura”³⁹.

Lo lógico sería que, ya que Don Pedro de Arriaga es tan sólo el albacea testamentario, el administrador de la herencia, las armas que hubieran de figurar en la ornamentación, fueran las del difunto Don Andrés de Azuela, auténtico artífice y protector del hospital, y no las del administrador de la herencia. Sin embargo, es Don Pedro el que se atribuye el mérito de la obra, y es su apellido el que parece ser el benefactor, el que hace posible la salvación de los enfermos, mostrándose así en el programa icónico.

Los dos programas, el del claustro y el de la escalera se complementan perfectamente. En el primero, el del claustro, en torno al cual están situadas las estancias de los enfermos, se muestra el ejemplo que han de seguir, tomando como modelo a María, como Madre de Dios, y el resto de vírgenes, las cuales ofrecen su vida en sacrificio con tal de preservar la pureza que han jurado poner al servicio de Dios.

En el segundo programa, algo más tardío, aprovechando el carácter ascensional de la escalera, se muestran las consecuencias del pecado de nuestros primeros padres, tanto en el plano físico, enfermedades y muerte, como en el plano moral, imperfección y pecado, por lo cual es necesaria la intermediación de la Iglesia, de la Orden hospitalaria y sus benefactores, para poder lograr la salvación de las almas, siempre acechadas por Satanás, pendiente de las flaquezas humanas.

Somos conscientes de la dificultad que entraña la identificación de este último programa icónico, dado que aparentemente, la ornamentación ocupa un lugar fundamental, primando el sentido decorativo. Sin embargo, las diferentes expresiones, tanto de las figuras que hemos identificado como las Complexiones, como en los ángeles que las acompañan, pensamos que no son gratuitas, obedeciendo a una razón de ser dentro de un programa cuya iconografía está perfectamente definida.

Por otro lado, la representación de las cuatro Complexiones, consecuencia del pecado, y origen de la enfermedad y la muerte, son habituales en los hospitales, centros de dolor y muerte, tal como se puede ver en otro hospital, casi coetáneo del que estamos analizando. Nos referimos al Hospital de Mujeres de Cádiz, obra del Maestro Afanador, erigido entre los años 1736 y 1749, que posee un complejo programa iconográfico, realizado por el escultor Cayetano de Acosta entre los años 1738 y 1745⁴⁰.

³⁹ RUÍZ DE CORTAZAR, Anselmo José. *Puerto de Santa María Ilustrado*, op. cit., pág. 432.

⁴⁰ AGUAYO COBO, Antonio y BARROS CANEDA, José Ramón. “Arquitectura e imagen en el Hospital de Mujeres de Cádiz”, en *I Congreso Internacional El Patrimonio Cultural y Natural como Motor de Desarrollo: Investigación e Innovación*, Jaén, 2011, pág. 1063-1084.

Ambos programas icónicos son de gran simplicidad. Lo fundamental es que el enfermo adquiera conciencia de su imperfección, el por qué de su enfermedad, haciendo que vuelva los ojos hacia los ejemplos ofrecidos por la Iglesia, a través, no sólo de la figura de María, sino de todas aquellas figuras que han ofrecido su vida para salvaguardar su fe y su virtud. Sólo siguiendo estos ejemplos, la Iglesia, a través de sus ministros, podrá ayudar a la salvación de sus almas.

JUAN DE MESA Y EL CRUCIFICADO DE LA MISERICORDIA DE LA COLEGIATA DE OSUNA (SEVILLA)

Ana María Cabello Ruda, Universidad de Sevilla

Osuna y el siglo XVII

El origen de la Casa de Osuna, puede situarse en la figura de don Pedro Girón (h. 1403-1466), Maestre de la Orden de Calatrava, notario mayor del Reino y camarero mayor de Enrique IV, quien fue el primer miembro de la familia Téllez Girón de quién se tienen noticias de haber recibido localidades en régimen de señorío¹.

A finales del siglo XVI, la Casa ducal de Osuna estaba compuesta por señores ubicados en dos zonas geográficas: Andalucía Occidental y Castilla-León. La primera de ellas la conformaban las villas de Archidona, El Arahál, Morón, Olvera, Osuna, Ortegicar y Puebla de Cazalla, con capital en Osuna. Castilla-León la componían territorios de Zamora, León y Salamanca; inicialmente estuvieron divididos en dos, uno con capital en Ureña y el otro con capital en Peñafiel. A partir de 1605, se unificaron en un único estado castellano con capital en Peñafiel². Lo que nos permite confirmar lo dicho por Ignacio Atienza: *“Osuna junto con los de Medina-Sidonia, Arcos, Medinaceli e Infantado era uno de los cinco grandes estados señoriales andaluces del Antiguo Régimen, aunque con la ventaja frente a los restantes de la proximidad de las villas y lugares que lo componían”*³. De ahí, que cuando a finales de la Edad Media, el linaje de los Girones asentó la capital del señorío tal y como hemos citado anteriormente en Osuna, es comprensible que los nuevos señores, pusieran su empeño en dotar a la villa de lo necesario para conferirle una imagen de capitalidad que mostrara su incipiente poder y prestigio.

Una vez entrada la Edad Moderna, se implicaron en una amplia tarea de renovación urbanística y en una política de grandes obras, que contemplaba la construcción de una serie de servicios públicos, tales como nuevas puertas de acceso a la villa, la casa del Cabildo municipal sobre la puerta de Tebas, la cilla, el cabildo, la audiencia, etc., así como la transformación de la

¹ VIÑA BRITO, Ana. *Don Pedro Girón y los orígenes del señorío de Osuna. Historia, Instituciones, Documentos*. Sevilla, 1990, págs. 267-285.

² LÓPEZ MANJÓN, Jesús Damián. “La Contabilidad de la Casa Ducal de Osuna durante la intervención de su patrimonio (1591-1633)”, en *Revista Española de Historia de la Contabilidad, De Computis*, nº 6, junio, 2007, pág. 37.

³ ATIENZA HERNÁNDEZ, Ignacio. *Aristocracia, Poder y Riqueza en la España Moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*, Madrid, 1987, pág. 115.

ciudad en algo similar a una “cristianopolis” con la fundación de la Colegiata, donde se ubicó su capilla funeraria privada, y además de una larga serie de conventos.

De hecho, toda esta investidura de prestigio a la villa, se produjo cuando la Casa de Osuna estaba bajo la titularidad de don Juan Téllez Girón (1531-1558) IV Conde de Ureña, ya que es cuando se construye la Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción, el Hospital de la Encarnación del Hijo de Dios y el Colegio-Universidad de la Santa Concepción de Nuestra Señora⁴.

Por otro lado, el que fuera apodado por su médico y amigo Gerónimo Gudiel como “el conde catholico”, llevará a cabo una importante labor fundacional que propició un importante desembarco de órdenes religiosas en Osuna, tales como dominicos, agustinos, franciscanos, mínimos, carmelitas calzados, terceros y canónigos del Espíritu Santo como órdenes religiosas masculinas y dominicas, concepcionistas, clarisas y carmelitas calzadas como órdenes religiosas femeninas; toda esta serie de fundaciones, supusieron la conformación de las bases para que la villa haya sido considerada como modelo de ciudad levítica y conventual durante la Edad Moderna⁵. Como se puede comprobar, a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII la villa era un trasiego de órdenes buscando emplazamiento en el casco urbano⁶.

Este proceso constructivo no solo de los conventos sino también de la Colegiata y de la Universidad, sus dos importantes empresas tal y como se ha indicado, hace que la villa genere no solo una gran demanda de arquitectos, sino también de obras de arte de importantes artistas asentados en Sevilla. Así podemos referirnos a los arquitectos Diego de Riaño y Martín de Gainza y pintores, escultores como Roque Balduque, Jerónimo Hernández, Diego de Velasco, Juan de Mesa o José de Ribera por citar algunos ejemplos⁷.

A comienzos del siglo XVII, la villa era ya más bien una sombra de aquella espléndida ciudad señorial de la primera mitad del Quinientos, impulsada sobre todo por el mecenazgo de los Girones, en la que aún quedaban por finalizarse importantes obras artísticas.

Finalizado el recorrido por este periodo de la historia de la vieja y milenaria Urso, nos centramos a continuación en un estudio y descripción del templo más simbólico de la villa ducal, la Insigne Iglesia Colegial Santa María de la Asunción, que desaparecido el IV Conde de Ureña,

⁴ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime y MORENO TORRES, José Luis. *Martínez Montañés y Osuna*, Sevilla, 2011, págs. 19-20.

⁵ El proceso fundacional fue analizado por MIURA ANDRADES, José M^a. “Las órdenes religiosas en Osuna y su entorno hasta fines del siglo XVI”, en AA.VV. *Osuna entre los tiempos medievales y modernos (siglos XIII-XVIII)*, Sevilla, 1995, págs. 337-361; y más recientemente GUTIERREZ NÚÑEZ, Francisco J. y HERNANDEZ GONZALEZ, Sergio. “Las órdenes religiosas masculinas en los señoríos andaluces del Ducado de Osuna (siglos XVI-XVIII). Relaciones de poder y predicamento social”, en *Ariadna, Revista de Investigación*, (ejemplar dedicado a: Actas IV Jornadas de H^a Cardenal Portocarrero. “El poder religioso-cultural y socio-económico de conventos y monasterios. Santa Clara en la historia de Palma del Río) n^o 21, 2010, págs. 107-157.

⁶ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. y ROMERO TORRES, José Luis. Op. cit., pág. 33.

⁷ *Ídem*, págs. 21-31.

continuaba con su proceso constructivo y de adquisición de obras artísticas para su engrandecimiento.

La edificación de la Colegiata, se realizó sobre el solar de una antigua iglesia denominada del Castillo, erigida poco después de la toma de Osuna por Fernando III el Santo en el año 1239, dentro de la fortaleza alzada en la eminencia que domina el pueblo⁸, y que poco a poco, debido al crecimiento de la villa se fue abandonando hacia el desarrollo urbanístico antes mencionado. Parece ser que era la única iglesia que poseía la villa, fue destruida por un incendio originado en el archivo, circunstancia que fue aprovechado por don Juan Téllez Girón, para edificar un nuevo templo acorde con la imagen que pretendía otorgarle a la villa.

No es posible saber con certeza la fecha de comienzo de sus obras, pero sí de su erección como iglesia colegial, ésta llegó con la doble bula del papa Paulo III fechada en 1534 -hecho corroborado por cronistas locales tales como el ya mencionado médico Gerónimo Gudiel⁹ o el corregidor Antonio García de Córdoba¹⁰-. En dicha bula, se reconocía el nuevo rango del templo y su patronazgo; la elevación al rango de colegiata, significaba que a partir de este momento, el templo tendría competencias catedralicias aunque sin obispo, contando con veinticuatro beneficiados, diez racioneros, diez canónigos, cuatro dignidades, que serían el Chantre, el Maestrescuela, el Arcediano y el Tesorero, y una dignidad Abacial, gozando de los privilegios y excepciones colegiales, y todo bajo el patrocinio de la casa condal¹¹.

Comenzada en una tendencia gótica, su proyecto inicial fue modificado para dejarse llevar por los nuevos aires renacentistas. De proporciones catedralicias, se levanta en una planta rectangular con tres amplias naves clásicas *a la romana* y nueve capillas; se cierra los pies en 1535 y su abovedamiento en 1539, aunque su capilla mayor no será terminada hasta bien entrado el siglo XVII, momento en que se levanta el retablo mayor con las pinturas de Ribera¹². Parece ser que la fábrica de la Colegiata tenía problemas estructurales desde su fundación, agravados estos por el terremoto de Lisboa de 1755. Tras varias restauraciones de escasa importancia tuvo que ser cerrada al culto en la década de los cuarenta del pasado siglo, llevándose a cabo durante la década de los sesenta y principios de los setenta una profunda restauración dirigida por el arquitecto Rafael Manzano, siendo reabierta al culto el día de la Ascensión de 1976¹³.

⁸ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *La Colegiata de Osuna*, Sevilla, 2012, pág. 17.

⁹ *Ídem*, pág. 19.

¹⁰ LEDESMA GAMEZ, Francisco y ATIENZA HERNANDEZ, Ignacio. *Compendio de las antigüedades y excelencias de la villa de Osuna, y noticias de los preexcelso dueños que ha tenido desde su fundación: Osuna en la obra de Antonio García de Córdoba*, Osuna, 2006, pág. 198.

¹¹ ARIZA Y MONTETO CORACHO, Antonio. *Bosquejo biográfico de Don Juan Téllez Girón IV Conde de Ureña*, Osuna, 1890, págs. 10-11.

¹² RODRÍGUEZ- BUZÓN CALLE, Manuel. Op. cit., págs. 17-19.

¹³ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime y ROMERO TORRES, José Luis. Op. cit., págs. 98-100.

La Imagen del Cristo de la Misericordia: ubicación, encargo y devoción hasta la fundación de la Cofradía

No cabe duda que la familia Téllez Girón, fue la principal mecenas de la villa, aunque no los únicos ya que también la pequeña nobleza, los labradores acaudalados, la proliferación de cofradías o los miembros del Cabildo Colegial, por citar algunos ejemplos, constituían un conjunto de demandantes de obras de arte¹⁴.

En el caso que nos ocupa, se trata de un miembro del clero, concretamente nos referimos al Canónigo Diego de Ontiveros, que poseía la titularidad de una capilla u oratorio privado en la Colegiata, ubicada en el lateral del trascoro frente a la capilla del bautismo, formando un conjunto con la de San José¹⁵. Se desconoce el motivo de esta titularidad, pero no sería descabellado pensar que el reparto de algunas capillas en los templos –hecho que ocurría en muchos de los de la villa– fuera una forma de financiación de la empresa de la construcción de los mismos; el ofrecimiento se le realizaba a las cofradías que se iban constituyendo, a la nobleza que con el deseo de asegurarse una buena morada eterna o a determinados y señalados personajes del clero como es el caso que nos ocupa. Este proceso de jerarquización del recinto sagrado parece que tiene su origen en la Edad Media, debido al afán de exclusividad que se denota en el universo nobiliario bajomedieval y que facilitó el apartamiento de los difuntos de su linaje del resto de los fieles y la disputa por la prelación de un espacio para perpetuo descanso en el interior del templo¹⁶.

Exteriormente el pequeño oratorio del Canónigo Ontiveros, está realizado en yeso policromado con decoración de ángeles portando escudos nobiliarios, en el flanco izquierdo aparecen dos Padres de la Iglesia custodiando el símbolo eucarístico del pelicano con sus hijuelos; se remata en la parte superior con la imagen sedente de la Virgen. Su interior, tiene dos plafones del siglo XVI, uno a la izquierda y otro a la derecha y el retablo central. A la izquierda encontramos una escena de la Flagelación de nuestro Señor Jesucristo –brutalmente deteriorada por una tradición de los segadores en la festividad del Corpus Christi–; a la derecha la escena es de la Oración en el Huerto. El retablo consta de un solo cuerpo y tres calles, donde queda poco espacio para la ornamentación¹⁷. En sus calles laterales encontramos una Dolorosa y un San Juan Evangelista que pertenecen al tardobarroquismo de la primera mitad del siglo XVIII¹⁸.

¹⁴ LEDESMA GÁMEZ, Francisco: “La vida en la calle: Notas sobre la religiosidad, fiestas y teatro en Osuna (siglos XVI-XVII). Un caso impensado: el milagro de la Virgen de Guía, *Apuntes 2, Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, n° 4, 2004, pág. 235.

¹⁵ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime y ROMERO TORRES, José Luis. Op. cit., pág. 100.

¹⁶ *Ídem*, pág. 23.

¹⁷ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. Op. cit., págs. 83 y 59.

¹⁸ DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio. “La Colegiata de Osuna”, en *Revista Caja de San Fernando de Sevilla y Jerez*, 1995, pág. 18.

Debido a los problemas endémicos que el templo venía soportando como hemos citado anteriormente en la segunda mitad del pasado siglo se llevó a cabo la restauración dirigida por el arquitecto Rafael Manzano, quien entre los muchos cambios realizados, uno de los principales fue la eliminación del coro, obra del siglo XVII y por consiguiente las capillas que alrededor se situaban, ya que el arquitecto consideraba de “conveniencia indiscutible” su desaparición por tratarse de “un aditamento tardío, no previsto en el plan primero, carente de valor artístico y que por su falta de nobleza dañaba gravemente tanto la unidad espacial como la dignidad del edificio”. Parece ser que en un principio el pequeño oratorio iba a ser ubicada en “la desaparecida” capilla de San Pedro, cuya reconstrucción estaba proyectada, pero finalmente quedó instalada en la capilla de la Inmaculada Concepción, lugar donde se encuentra hoy día ya que a juicio de Manzano era “lo único valioso del trascurso”¹⁹.

A Osuna llegaron noticias y obras de importantes artistas asentados u oriundos de Sevilla, de esta manera suponemos que el canónigo don Diego, conociera de la presencia del discípulo del maestro Martínez Montañés, Juan de Mesa y Velasco.

La figura de Juan de Mesa, olvidada durante siglos dentro del arte andaluz y sobre todo del arte sevillano del barroco constituye un auténtico enigma debido a la ignorancia y olvido que sufrió.

El imaginero tuvo el raro privilegio de no llegar a merecer, por parte de los escritores e intelectuales de su tiempo, de sus colaboradores y discípulos (que los tuvo) ni un elogio ni una repulsa. A modo de ejemplo podemos citar como no fue incluido en el libro de retratos de sevillanos ilustres de Francisco Pacheco²⁰ (suegro de Velázquez), algo que no se explica, siendo ambos vecinos del barrio de San Martín y aún más, miembros de la Cofradía de Jesús Nazareno de la Iglesia de San Antonio Abad, conocida como “El Silencio”. Tampoco parece que hablen de él, ni el Abad Sánchez Gordillo, Rodrigo Caro y Ortiz de Zúñiga, quienes recopilaron numerosas noticias sobre hechos y personajes de Sevilla²¹. A todo esto el profesor Palomero Paramo da una explicación en un artículo realizado para la revista de la Hermandad del Gran Poder, en el que apoya la teoría de que este largo silencio hay que buscarlas en las razones de estilo diferentes, a lo que se suman los celos profesionales que indiscutiblemente debieron de provocar las sorprendentes tallas de Mesa entre los agremiados de las disciplinas artísticas hispalenses²².

¹⁹ Opinión vertida en distintos ámbitos, como por ejemplo en RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *Dos horas en los Reales Alcázares hablando de la Colegiata*, Osuna. Villa Ducal, Osuna, 1970, s/p.

²⁰ PACHECO, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Ed. Sevilla, 1870.

²¹ PAREJA LÓPEZ, Enrique. F. “Juan de Mesa entre el olvido y la gloria”, en *Juan de Mesa*, 2006, pág. 46.

²² PALOMERO PÁRAMO, Jesús. “Un monumento público a Juan de Mesa en la plaza de San Lorenzo”, en *Hoja Informativa de la Pontificia y Real Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso*, nº 46, septiembre de 2002, s/f.

Gracias a una serie de investigadores hispalenses y cordobeses tales como José Bermejo y Carballo, José Gestoso y Pérez, Antonio Muro Orejón, José Hernández Díaz, Enrique Romero de Torres y José de la Torre²³, se comienzan a conocer algunos aspectos de su vida, estos fueron reunidos en la pequeña monografía realizada por José Hernández Díaz, en la que resalta “*de inexplicable el olvido de este insigne artista...*”²⁴. En ella decía que había nacido en Córdoba y bautizado en la Parroquia de San Pedro, el 26 de Junio de 1583²⁵. Parece ser que sus padres, Juan de Mesa y Catalina de Velasco, murieron jóvenes y que su abuelo lo puso como aprendiz en el taller de Francisco de Uceda. Lo único que sabemos con certeza, es que se formó en el taller de Montañés tal y como lo acreditan sus obras, pero es raro pensar que se iniciara en este oficio con aproximadamente unos veintitrés años, sin ninguna formación anterior²⁶.

Del contrato de aprendizaje con Montañés, se extrae que Juan de Mesa aprendería “dibujo, modelado, talla, composición y cuanto se consideraba imprescindible para el conocimiento del oficio de ensamblador y escultor, según las reglas del arte” durante cuatro años y medio, en los cuales además de aprendizaje, también realizó colaboraciones con el maestro. Una vez finalizado el aprendizaje en 1610, permaneció como oficial en el taller hasta 1615, fecha en la que firma su primera escritura pública conocida²⁷, aunque parece ser que continuo hasta 1618.

El once de Noviembre de 1613 contrae matrimonio con María de las Flores en la Parroquia de Omnium Sanctorum; pasó a vivir y montar taller en la collación de San Martín, donde vive hasta poco antes de su muerte, que se traslada a la collación de San Miguel, aunque no está muy claro si llegó a trasladarse. Su etapa artística fue muy productiva y dividida por Hernández Díaz en su obra, en tres grandes periodos. Trienio Inicial (1615-1618), Lustró Magistral (1618-1623) siendo en este cuando aporta a la historia del Arte su mayor producción artística, ya que realizó siete crucificados, dos nazarenos, un resucitado, un Niño Jesús, seis figuras marianas, quince esculturas de Santos, más retablos, sagrarios, etc., ...solo enumerando lo que documentalmente se conoce y Paréntesis Expectante (1624-1626) en el que posiblemente y debido a la gran actividad de los años anteriores la salud del escultor se resintiera reduciéndose a su vez su producción artística, produciéndose dos años de inactividad total, desconociendo la explicación, pues contaba ya con cuarenta y un años, edad media de vida de su tiempo. En el libro dirigido por Enrique Pareja López se añade un periodo más, el Bienio Final (1626-1627)²⁸, en el

²³ PAREJA LÓPEZ, Enrique. F. Op. cit., pág. 48.

²⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Juan de Mesa. Escultor de imaginaria (1583-1627)*, Sevilla, 1983, pág. 21.

²⁵ Córdoba. Parroquia de San Pedro. Lib. 1º de bautismos (1578-1593). Fol. 74.

²⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. Op. cit., pág. 22-23.

²⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. Op. cit., p. 24; HERNÁNDEZ DÍAZ, José. “Juan de Mesa, Escultor”, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo II, pág. 129, Nota 2, párrafo 5; MURO OREJÓN, Antonio. “Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVIII”, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. IV, págs. 74-75.

²⁸ PAREJA LÓPEZ, Enrique F. Op. cit., pág. 80.

que parece ser que reanuda su producción desconociendo si fue por agotamiento o por enfermedad, la causa por lo que se disminuyó su quehacer ya que no vuelve a tener el ritmo de antes.

Sobre su fallecimiento, se han establecido diferentes teorías apoyadas por el doctor Domínguez-Rodiño, Muro Orejón y Hernández Díaz, de que fue un enfermo de tuberculosis; esta enfermedad que se desarrolló en la Europa del siglo XVII, siendo muy típico de estos enfermos que en etapas de complicaciones por fiebres o hemoptisis se afanaran en trabajar como si nada le sucediese; la única explicación de que sufriera esta enfermedad es el cambio de domicilio a un lugar lejos de la humedad como era el barrio del Duque ya que la zona de San Martín era una de las más insalubres de Sevilla a pesar del saneamiento realizado en aquella por el Conde de Barajas y muy perjudicial para un hombre enfermo del sistema respiratorio²⁹. Finalmente murió el veintisiete de noviembre de 1627 en su casa y enterrado en la Iglesia de San Martín, siendo considerado siglos más tarde como uno de los grandes imagineros de todos los tiempos.

Esta ignorancia sufrida de sus coetáneos por Juan de Mesa pudiera haberlo clasificado como un escultor de segunda clase, circunstancia que hace suponer que el canónigo d. Diego de Ontiveros –presumimos que con escasos medios económicos acudiera a él- y no a otros de más renombre como su propio maestro Martínez Montañés para realizarle el encargo de un crucificado que presidiera su oratorio en la Iglesia Colegial de la villa Ducal.

La obra fue encargada el diez de septiembre de 1623³⁰; el documento original consta en el Archivo de Protocolos Notariales de la capital hispalense y fue transcrito por el cura propio de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (antigua colegiata) d. Desiderio Salas García, también director espiritual de la Cofradía que tiene por titular al crucificado, Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia, Nuestra Señora de la Piedad y San Juan Evangelista que lo tiene como titular y que reza así:

"Obligación de faser un Cristo. Sepan quantos estos esta carta viesén, como yo Juan de Mesa, maestro escultor besino desta ciudad de Sevilla en la collación de San Martín otorgo e conosco que estoy convenido y consertado en él Ledo. Diego de Ontiveros, canónigo de la Iglesia Colegial de la Villa de Osuna, questá presente, en tal manera, que e de ser obligado y me obligo de faser, e que fasére de escultura encarnado un Cristo crusificado con su crus, que la crus a de ser de aciprés, y la figura del Cristo de sedro. El qual faré y acabaré en toda perfesión, conforme el dicho arte descultura, a contento y sastifasion del dicho canónigo, ya vista de maestros del dicho arte. El cual

²⁹ DOMÍNGUEZ-RODIÑO D-ADAME, Eloy. "Aspecto humano de Juan de Mesa", en *Boletín de Bellas Artes*, 2º época, nº XV, 1987, pág. 82.

³⁰ Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A. H. P. S). Sección Protocolos Notariales. Legajo 423. Oficio 1, Luis Álvarez. Libro 6º de 1623, f. 69.

daré acabado y encarnado de oy dia de la fecha desta carta en seis meses primeros siguientes. El qual le e de dar y entregar en las casas de mi morada donde lo a de recibir por su cuenta y riesgo.

Por razón de lo cual a de ser obligado de me pagar cien ducados en reales por cuenta de las quales recibo de presente docientos reales, de los quales me doy por pagado mi voluntad, y renuncio a faser repetesiones de la y numerata pecunia, prueba de la paga como en ella se contiene; y los novecientos rreales rrestantes a de ser obligado de me los pagar a el dicho plaso de seis meses y antes si antes ubiere acabado de faser la dicha figura; y me obligo por ellos, que le tengo de poder executar, e me obligo de dar acabado en toda perfeccion la dicha figura de Cristo de seis quartas de alto, a bista de personas que lo entiendan ya contento y satisfacción del dicho canónigo; y si pasado el dicho plaso, no le diera acabado, o dandole no fuere a contento del susodicho, consiento y tengo por bien, que se pueda consertar con otro maestro del dicho arte, que lo faga y acabe, aunque sea por mayores presios, e pa lo que menos costase de los dichos cien ducados; y por los dichos doscientos rreales que recibo de contado adelantados me a de poder executar con este escripto y su juramento, y de quien su causa obieren, en que lo dexo e doy en la prueba y averiguacion de toda besino tra al que le quenrelos; ya el dicho plaso a dé poder usar deste remedio; y vi a executar y apremiarme por todo rigor debido y presiona que cumpla con executar lo contenido en esta escriptura; de lo uno, o de lo otro o de ambos remedios juntos a la par sin que nada de pase perjuicio. E yo el dicho canónigo Diego de Ontiveros que soy presente, otorgo que aseto e tal sea puesto como en ella se contiene. E yo me obligo a la paga de los dichos novecientos rreales y de guardar e cumplir todo lo demas, que por esta escriptura es, y queda a mi cargo sin faltar a asientos y cumplirlos, e pagar. Ambas partes damos poder reunidos a los partícipes, que esta causa puedan y deban conoser, pa que por todo remedio e rigor debido e via executar conpelan y apremien a el cumplimiento e pago de lo que dicho es; y rrenunciamos todas las leyes fueros e derechos de nuestro saber y la general. E que mos obligamos nuestras personas y los abidos y por aber.

Fecha la carta en esta ciudad a dies dias del mes de setiembre de mil y seiscientos e veinte e tres años, y los presentes conformes de sus derechos en este rescripto. E yo presente Luis Fernandez sequetario, e el dicho Juan de Mesa y el dicho Ledo Diego de Ontiveros. Puestos por ser de su conocimiento Juan de Fernandez desta villa, entenido, a Pedro de Ojeda besino desta ciudad marina, e puestos por ser besino de la dicha villa de Osuna, questaban presentes y ansi se nombraron por Francisco Dies Fidalgo e Francisco de Mata, y xuntos me obligan”

Firmado y rubricado; Luis Alvarez. Juan de Mesa. El Ledo Diego de Ontiveros. Juan Fernandez. Pedro de Ojeda. Francisco Dies Fidalgo. Francisco de Mata y Luis Fernandez³¹.

De este contrato se desprenden las características que debía poseer dicho crucificado, limitadas en cuanto a sus medidas debido a las pequeñas dimensiones de la capilla. La imagen del crucificado encargado por d. Diego de Ontiveros para su oratorio privado suponía la séptima representación de la iconografía cristífera que realizara Juan de Mesa. Se trata de una escultura realizada en madera de cedro, de seis cuartas de altura (1,35m) – dimensiones que han sido calificadas de “académicas”- y una cruz de ciprés (en la que actualmente aun se encuentra ubicada la imagen). El precio se concertó en cien ducados (1.100 reales), de los que recibe como adelanto doscientos reales; la entrega de la talla se realizaría seis meses después de la firma del contrato en la casa del maestro.

El Crucificado ursaones, posee las características propias que el imaginero cordobés empleaba en la ejecución de las obras en las que representaba al Hijo de Dios clavado en la cruz; en el rostro los signos de dolor son fácilmente perceptibles nos referimos a la boca entreabierta de comisuras curvadas hacia abajo, dejando ver los dientes, es decir, de un realismo que evidencia el dolor pero sin rasgos tremendistas. Observando la obra cristífera de Mesa se puede ver como a medida que avanza en su trayectoria artística los rostros van pasando de un acusado patetismo inicial a una expresión de mayor serenidad, en este sentido el Crucificado de la Misericordia acentúa el carácter patético y doliente más cercano por ejemplo al Cristo del Amor – aunque no tenga el claro matiz del entrecejo fruncido y las cejas enarcadas que posee este-, que al rostro del crucificado de la Buena Muerte de la hermandad universitaria hispalense, con una expresión de paz propia del título que recibe; por lo que podríamos considerar que en el caso del crucificado de la Colegiata de Osuna Juan de Mesa vuelve a manifestar en él los signos de sus primeros crucificados.

Por otro lado, nos centraremos en el sudario que en el caso del Cristo de la Misericordia mantiene la inspiración montañesina, con bellas variantes en el plegado más cercano de nuevo al realizado del Cristo del Amor y al de la Almudena y a su vez a los que realizaba su maestro Martínez Montañés, como el tallado en el Cristo de la Clemencia de la Catedral de Sevilla, que a los que comenzó a desarrollar a partir de la realización del Cristo de la Conversión del Buen Ladrón de la capital hispalense donde Mesa introduce un elemento nuevo en el sudario, una

³¹ Archivo de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia, Nuestra Señora de la Piedad y San Juan Evangelista.

cuerda, que sujeta el paño y a veces se aprieta directamente sobre la carne, introduciendo así un rasgo de sufrimiento más.

El Cristo de la Misericordia, al observarse provoca una fuerte impresión al contemplando ese cuerpo vencido, que avanza el tórax en el que se hunde la cabeza de poblada barba y ceñida corona —en este caso no se conserva, pero se piensa que poseyese una tallada- nariz aguileña, hundidas mejillas... que conforman una acentuada expresión de dolor³².

Aunque en un principio, como ha quedado documentado, el crucificado no fue encargado para ninguna cofradía, sino para un oratorio privado, su destino con el transcurso del tiempo, sería el de figurar como titular de una,

Dando lugar con ello a que se hicieran realidad, las palabras de Muro Orejón que recoge Hernández Díaz en su libro *“Reunía, pues Juan de Mesa las dos características requeridas por las Cofradías sevillanas: una ejecución depurada, brillante, magníficamente emotiva, eminentemente asequible al pueblo y pocas exigencias monetarias. Estas son las razones del gran número de imágenes que ejecuta para las Hermandades de nuestra ciudad”*³³. Circunstancia esta última que, de la poca exigencia monetaria, a la que ya habíamos aludido anteriormente, como la causa por la que el Canónigo d. Diego de Ontiveros acudiera a Juan de Mesa.

En 1985, a causa del deterioro de su devoción a los largo de los cerca de cuatrocientos años de vida de la imagen, se hizo necesaria una restauración, que a la postre resultó ser menos laboriosa de lo que en un principio se suponía. Fue llevada a cabo por el profesor D. Francisco Arquillo Torres, catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Del informe presentado previo a la restauración por el profesor Arquillo, se puede extraer lo siguiente:

En primer lugar, el buen estado de conservación de la imagen, en cuanto a su encarnadura y policromía. No presenta ataque de xilófagos, aunque los ensamblajes estén afectados por los cambios climáticos que la pieza ha sufrido. En su policromía hay zonas concretas como el rostro y distintas partes del cuerpo en el que hay desprendimientos de la capa de preparación intermedia. Una de las principales consecuencias del carácter devocional al que la imagen ha estado sometida, es la manipulación que acarrea, puesto que causa daños indirectamente como el desgaste de dedos de los pies u otros puntos de la figura.

En relación, a su limpieza, esta es desigual, puesto que posee las zonas salientes muy limpias y las entrantes muy sucias, mucha de ella fijada con una película transparente —se piensa que clara de huevo- para refrescar la policromía.

³² LÓPEZ-FE Y FIGUEROA, Carlos M^a. “La emoción religiosa en la imagería de Juan de Mesa”, en *Juan de Mesa*, Sevilla, 2006, págs. 118-122.

³³ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. Op. cit., pág. 27.

Debido a ello, se observa cómo ha sufrido numerosas reparaciones a lo largo del tiempo sin ninguna calidad artística, visible por ejemplo en la reconstrucción de los dedos de las manos, en repintes generalizados que suelen cubrir en la mayoría de los casos las zonas de policromía desprendidas.

Atendiendo a todo esto, la restauración se centró en el estudio de la suciedad, de los repintes añadidos y del ensamblaje. Reposición de zonas perdidas en relación a la encarnadura, así como la entonación con el resto de la misma. También se revisó el sistema de fijación tanto del ensamblaje como del sostenimiento de la cruz y la protección superficial para atenuar los efectos del entorno ambiental³⁴.

Desde su llegada a la villa ducal, la imagen goza de gran devoción, aunque se desconoce si como consecuencia de la existencia de una cofradía, hermandad, etc. La realidad es que el Cristo de la Misericordia ya en el 1734 fue sacado en procesión junto con una Virgen con advocación de Pastora, debido a la sequía que la villa estaba sufriendo tal y como recoge el Acta Capitular del doce de marzo del citado año, con el título *“Sobre procesión de rogativa por los temporales”* y que reza así *“ Por cuanto la gran esterilidad de los campos y necesidad que padecen los ganados por la grande y continuada sequedad que se está padeciendo se ha hecho en el día cinco del corriente una fiesta y procesión de rogativa al Santísimo Cristo de la Misericordia y María Santísima con el titulo de Pastora que se veneran en la Colegial de esta villa con asistencia de los dos cabildos de ella y cuyos costos que consten por relación jurada del mayordomo de esta villa se libren del producto de sus Propios ”*³⁵.

La imagen de la Cofradía: historia, restauración y devoción

Como hemos dicho anteriormente, nada se sabe de la existencia de una hermandad o cofradía en torno a la imagen desde que llegara a Osuna, ni de su uso salvo las noticias que se conocen sobre sus salidas en procesión para rogativas, circunstancia que cambia en los primeros años del siglo XX, concretamente en 1928, cuando un grupo de cofrades urseonenses motivados sobre todo por su devoción a la misma comenzaron la tarea de organizar una cofradía bajo la advocación actual “Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia, Nuestra Señora de la Piedad y San Juan Evangelista” fijando su sede canónica en el templo colegial.

No obstante, al final de la década de los cuarenta y como citamos anteriormente debido a problemas en la estructura, el templo colegial fue cerrado al culto, siendo trasladada la imagen a la Iglesia de San Agustín (antiguo convento de los agustinos) en la que solo estuvo tres años;

³⁴ Archivo de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia. Informe de Restauración del profesor Francisco Arquillo Torres. Sevilla. Enero, 1983. s/p.

³⁵ Archivo Municipal de Osuna (A. M. O.), Actas Capitulares 1734. Sig. Leg. nº 47. 12-III-1734, f.16vto.

posteriormente pasó a la Capilla de la Antigua Universidad (por aquel entonces instituto de enseñanza media) donde estuvo hasta final de los años cincuenta en la que la imagen es trasladada a la Iglesia de Santo Domingo (antiguo convento de los dominicos), desde entonces sede de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, donde quedó ubicada en un altar especialmente diseñado para un crucificado en la cruceiro del lado de la Epístola, donde permaneció hasta 1976, concretamente hasta la víspera de la festividad de la Ascensión de Nuestro Señor, día de la reapertura al culto, una vez finalizada las obras de restauración del templo colegial y colocada definitivamente en su capilla.

A finales de la década de los cuarenta, la hermandad se encontraba en un periodo de decadencia. En el Cabildo de elecciones de diecinueve de diciembre de 1948, fue elegido Hermano Mayor Francisco Olid Maysounave, a la sazón director del instituto de enseñanza media. La Junta de Gobierno que presidía comenzó a trabajar con una gran ilusión, llevando a cabo una gran transformación en la Cofradía. Se transformó en hermandad de silencio muy a semejanza, en cuanto al orden de su desfile procesional y estética del mismo a la Cofradía de los Estudiantes (Cristo de la Buena Muerte de Juan de Mesa) de la capital hispalense; vinculándose desde entonces en la villa ducal la cofradía al mundo estudiantil y conocida desde aquella época como de “El Silencio” o de “Los Estudiantes”³⁶.

³⁶ Archivo de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia, Nuestra Señora de la Piedad y San Juan Evangelista.

Ilustraciones



Fig. 1. *Cristo de la Misericordia*. Colegiata de Osuna (Sevilla). 1623. Archivo de la Cofradía.



Fig. 2. *Vista de Osuna*. Osuna (Sevilla).
Fotografía del autor.



Fig. 3. *Capilla del Cristo de la Misericordia*. Colegiata de Osuna. (Sevilla). S. XVI-XVII. Fotografía del autor.



Fig. 4. *Cristo de la Misericordia antes de su restauración*. Colegiata de Osuna (Sevilla). 1623. Archivo de la Cofradía.



Fig. 5. *Cristo de la Misericordia*.
Colegiata de Osuna (Sevilla).
1623. Archivo de la Cofradía.

EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO DE HERRERA (SEVILLA): NUEVAS APORTACIONES TRAS SU RESTAURACIÓN

Benjamín Domínguez Gómez, Universidad de Sevilla/ Gestionarte S.L.U.

Introducción

Por iniciativa del Excmo. Ayuntamiento de Herrera, se procedió a la redacción de un proyecto con la finalidad de intervenir en el Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santiago de dicha localidad, realizado en el año 2003 por Dña. Cristina Corchón Borrás, Licenciada en Bellas Artes, Conservadora-Restauradora de Bienes Culturales. Conocido y aprobado, tanto el proyecto como el presupuesto estimado, se procedió a constituir un equipo de trabajo que procediese a realizar dicha intervención, para lo cual se contrató a quien suscribe como director de los mismos, dando comienzo los trabajos en febrero de 2005 con una duración de nueve meses.

El proyecto redactado en 2003 no había profundizado lo suficiente como para poner de manifiesto la historia material de la obra. Es por ello por lo que, en paralelo a la ejecución material de los trabajos, nos propusimos recomponerla y documentar, en la medida de lo posible, la obra y las vicisitudes a las que se había visto sometida, a tenor de los interesantes datos que en el transcurso de la intervención fueron aflorando. Aunque se llevaron a cabo en su momento actividades de difusión dentro de un ámbito local, era pertinente cumplir con la última fase de cualquier proyecto de intervención como es la transferencia de resultados a la comunidad investigadora, lo cual hacemos a través de esta comunicación en el Simposio internacional sobre barroco andaluz.

Descripción del retablo

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Herrera se compone de un alto banco, cuerpo y ático o remate (fig. 1). Verticalmente se divide en tres calles, sobre las que se proyectan cuatro grandes estípites esbeltos y ligeramente adelantados que las separan, siendo la central de mayor anchura que las laterales. El banco cuenta con un postigo en cada lado. El sagrario tiene una puerta semicircular ricamente decorada con motivos vegetales y la representación del “Agnus Dei”. Está flanqueado por pequeños soportes también recorridos por decoración floral. Además, ambos lados

del sagrario tienen unas repisas que hoy día se encuentran vacías, ya que las esculturas que sostendrían se han perdido. Sobre el banco se eleva el primer cuerpo que en la calle central responde a la articulación habitual del s. XVIII con sagrario, manifestador y nicho central con la imagen del titular del templo. A continuación, según se sigue avanzando en altura, encontramos un arco de medio punto que introduce a una hornacina semiesférica que se encuentra adelantada del conjunto y cobija la imagen del santo titular. Sobre esta hornacina se despliega la decoración de talla vegetal rodeando un anagrama mariano, coronándose con un entablamento de entrantes y salientes que recorren todo el retablo y se rompe en la calle central formando volutas enfrentadas. En cuanto a la decoración, el retablo está recorrido por formas vegetales donde prolifera la hoja de cardo que tiende a la desmaterialización de las formas. La hoja se enrosca formando roleos y carnosos, haciéndose más menuda cuando enmarca espacios, formando jugosos compartimentos de talla vegetal, también guirnaldas. Sin embargo, esta ornamentación de rica talla vegetal que se distribuye por el retablo no hace perder el sentido tectónico marcado por los estípites.



Fig. 1: Familia González Cañero (atrib.): *Retablo Mayor*, 1751. Parroquia de Santiago. Herrera (Sevilla). Archivo del autor.

Las calles laterales, enmarcadas por las parejas de estípites, se ven reducidas, característica propia del retablo barroco. Se coloca una escultura en cada una de ellas, sobre una peana o repisa, suprimiéndose las hornacinas que quedan reservadas en este caso a la única imagen central, contribuyendo así a crear un juego de volúmenes que se adelantan como los estípites. Las imágenes que aparecen en estas repisas son San José y San Antonio de Padua respectivamente. Sobre cada escultura se despliega la ornamentación. Además, encontramos sendas cartelas con anagramas (JHS y un corazón con rayos).

El ático adapta la forma de semicírculo rematado con un florón o tarja que alberga una cartela con el emblema “CHARITAS” alcanzando al techo. Bajo ésta, la imagen del arcángel San Miguel.

Origen y construcción del retablo

La obra que nos ocupa procede de la iglesia del antiguo convento de la Victoria de Estepa¹, perteneciente a la orden de los Padres Mínimos. Muchas de las noticias que nos han llegado sobre este convento son gracias al P. Alejandro del Barco, quien escribió a modo de manual de historia y arqueología un texto titulado “La antigua Ostippo y la actual Estepa”, manuscrito en 1788². Por él sabemos que el Convento de la Victoria fue fundado por D. Marcos Centurión, primer marqués de Estepa, tomando posesión del mismo la comunidad en febrero de 1562. La iglesia se fue levantando a lo largo del siglo XVII, pero será durante el siglo siguiente cuando se enriquezca con la elaboración de retablos, imágenes, objetos para el culto y la torre. En dicho proceso tuvo una especial implicación, el M.R.P. Fr. José Sánchez Manzano, natural de Estepa, quien, en palabras del padre del Barco “*por aquellos años (refiriéndose entre 1744 a 1746) (...) recibió el honorífico empleo de Superior Provincial de la Orden, dedicándose a la promoción del culto, adorno y decencia de la iglesia del convento*”³. Sobre su relación con la construcción del templo y sus retablos nos dice “*que de cuyo esmero están las dichas Iglesias las más bien puestas y adornadas, especialmente la de la Victoria, que tiene doce retablos, todos uniformes, cada uno a su correspondiente a más del altar Mayor, que es magnífico, y todas las lámparas, servicio del altar, cruz procesional, ciriales, varas de palio y guión, todo ello de plata de exquisita hechura...*”⁴.

Pues bien, durante el proceso de restauración referido, llevado a cabo en el año 2005 se descubrió una inscripción, situada en la parte trasera del retablo (a la altura de la hornacina central), donde se da testimonio de la realización del mismo. El texto, escrito a lápiz y de difícil acceso, confirma lo que las fuentes narran con la siguiente inscripción:

*“Se comenso este retablo y se acabo a Costa de Mon R E F Joseph Manca//no//
Siendo probincial a año 1751”*

¹ HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco. y RECIO, Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla. Universidad de Sevilla. 2000, pág. 559.

² BARCO, Alejandro del; RECIO VEGANZONES, Alejandro.; RIVERO RUIZ, A. y SORIA CONDE, R. *La antigua Ostippo y actual Estepa*. Estepa. Excmo. Ayuntamiento de Estepa, 1994.

³ *Idem*, pág. 277. Hace referencia en paralelo a Fray Juan de Luna, Superior de los Franciscanos e igualmente hijo del pueblo, atribuyendo a ambos, en el mismo período de tiempo, los trabajos de mejora en ambos conventos.

⁴ *Ibidem*, pág. 278.

Aunque la lectura de la fecha de esta inscripción es confusa (fig. 2) por la dificultad de identificar el número correspondiente a la decena, así como por la torpeza con la que está escrita⁵ otros documentos hacen constatar la década de los 50 como fecha probable. Retrasarla a la de los 90 – otro número que pudiera ser- no es posible, puesto que el retablo estaba ya concluido desde hacía años, como se demuestra documentalmente por el testimonio del P. del Barco. Además, el análisis estilístico también apunta a esta fecha como la más idónea. La torre, por su parte, se levantó a partir de 1760, por lo que igualmente es fiable la fecha, ya que es muy probable que los retablos menores se terminaran paulatinamente en la primera mitad de la década para pasar posteriormente a la construcción de la torre, elemento que restaba para la culminación del templo.



Fig. 2. *Inscripción en la parte posterior del retablo.*
Fotografía del autor.

La inscripción se refiere, efectivamente, al Padre Provincial estepaño, Fr. José Sánchez Manzano que, según la crónica del P. del Barco, fue el responsable de la decoración del templo. De él nos ofrece una breve biografía Antonio Aguilar y Cano en su “Memorial Ostipense”⁶ impreso en 1888⁷, quien lo presenta como gran mecenas y propulsor de la obra de la Victoria, que fue sufragada en parte con la no parca herencia de sus padres. En la misma obra, el autor se

⁵ El uno correspondiente al millar y a las unidades está escrito al revés, lo mismo ocurre con la decena. La indudable identificación del primero de ellos nos confirma el error en el resto que, sin embargo, son identificables atendiendo al error ortográfico.

⁶ AGUILAR Y CANO, Antonio. *Memorial ostipense: extracto de varios curiosos libros que se ocupan de la antigua Ostippo ú Stippo y actual Estepa*, Imp. de Antonio Hermoso Cordero, Estepa, 1886, pág. 228.

⁷ De los tomos, el que trata el convento de la Victoria es el segundo, impreso en 1888, dos años después que el primero.

lamenta del desmantelamiento del convento y el deplorable estado de la iglesia, que todavía estaba en pie y cuyos retablos describe en el citado libro. Nos cuenta “*que en tiempos del Muy Reverendo Padre Fray José Sánchez Manzano se hicieron la famosa sillería del coro, los retablos nuevos y simétricos, muchos y preciosos ornamentos...*” afirmando incluso que fue “*reformada la distribución de altares en tiempo del provincial Padre Manzano...*”⁸ lo que no hace más que refrendar la fecha de la inscripción y ésta, por su parte, corroborar las descripciones del P. del Barco, transmitidas y completadas por Aguilar y Cano.

Análisis formal y estilístico

“*El retablo mayor es dorado y tan cargado de adornos como todos los de su tiempo...*”⁹ así lo describe Antonio Aguilar en el Memorial Ostipense y así continúa, alzándose como telón de fondo tras el altar. Describe una planta lineal para ajustarse a la disposición plana del muro de cabecera del templo originario. Actualmente se adapta a la planta también recta de la capilla mayor de la parroquia de Herrera. Sin embargo, se aprecia a simple vista como no se adosa totalmente al muro, quedando un pequeño hueco entre éste y el retablo, tanto en la parte posterior como en los muros laterales, fruto de su adaptación. Sin duda alguna, la iglesia de la Victoria en su conjunto debió de ser un abigarrado programa iconográfico de retablos, pinturas y esculturas, muy al gusto de la época de ejecución y a tenor de las descripciones e imágenes que han llegado hasta nosotros, los elementos conservados y sus medidas.

En la actualidad, el nicho central lo ocupa la escultura del santo titular del templo, el apóstol Santiago sobre un caballo en corveta respondiendo a la iconografía de Santiago Matamoros. Por las fuentes ya descritas, sabemos que en su origen acogía a la imagen titular del convento, la Virgen de la Victoria. Esto explica la presencia del anagrama de María sobre el camarín principal. La imagen mariana era una escultura de candelero para vestir que según el P. Recio Veganzones “*se conserva en un oratorio interno en la clausura del convento de las Hermanas de la Cruz en Estepa*”⁹, sin que hayamos podido confirmar dicha información. Igualmente, sabemos por los documentos que nos han llegado, que las esculturas de las calles laterales son originales, aunque igualmente faltan las dos que estarían en el ático sobre unas peanas: San Francisco de Paula (fundador de la orden) y San Francisco de Sales, aunque como en el caso de la Virgen titular, se desconoce el paradero de ambas.

La idea que entendemos que se desprende de este programa iconográfico, según la tradición de la orden Mínima, viene a decir que al igual que el arcángel San Miguel expulsó al demonio del paraíso, la Virgen de la Victoria a través de una aparición al fundador de los Mínimos

⁸ AGUILAR Y CANO, Antonio. *Memorial ostipense...*, op. cit., tomo II., pág. 51.

⁹ *Ídem*, pág. 49.

contribuyó a la expulsión del mal, representado por los infieles que estaban asentados todavía en la ciudad de Málaga. Los consejos dados al santo por la Virgen fueron comunicados a los Reyes Católicos, que los llevaron a cabo produciéndose así la conquista de la ciudad gracias a la intercesión de la Virgen de la Victoria, patrona de dicha ciudad¹⁰.

En referencia al autor, no existe constancia documental del taller que intervino en la ejecución de esta obra por lo que sólo podemos adscribirlo por medio del análisis formal y estilístico relacionándolo con otras obras. Hay que advertir que Estepa no contaba con una producción o escuela propia en materia de retablos, por lo que habría de contratarse en alguno de los centros artísticos habituales, como la capital hispalense, u otros más cercanos como Antequera o Écija¹¹.

El estilo del retablo mayor del convento de la Victoria, así como el de los retablos menores realizados en madera¹², sigue un mismo lenguaje basado en el empleo del estípite como elemento estructurador, de gran esbeltez, y en el despliegue de una decoración de talla de inspiración naturalista, anteriores a la profusa rocalla, características propias de los retablos de mediados del XVIII, época en la que, como hemos visto, se lleva a cabo el enriquecimiento de la iglesia conventual. Este lenguaje ha hecho que algunos autores vengán atribuyendo estos retablos a los talleres ecijanos que, en esta época tienen un amplio desarrollo en materia retablística. De entre todos estos obradores destaca la familia de ensambladores y entalladores González Cañero que crean escuela en la zona, a través de las numerosas obras que llevaron a cabo, entre las que encontramos no sólo retablos, sino también otros objetos de las artes carpinteriles como son sillerías de coro y otras piezas de mobiliario litúrgico (facistoles, cajoneras, sillones..)¹³.

Está documentada la presencia en Estepa del fundador de esta saga, Juan José González Cañero trabajando en el retablo mayor de la iglesia de los Remedios entre 1733 y 1741 junto a su hijo Bartolomé. Dicho retablo no quedaría del todo concluido hasta bien entrada la década de los cuarenta. Se da la circunstancia, que la ejecución de dicha obra se llevó a cabo en Écija, trasladándose las piezas hasta Estepa para su montaje. Esta obra le proporcionaría prestigio al autor a quien le sirvió de modelo para obras posteriores¹⁴.

¹⁰ ROMERO TORRES, José Luis. "Iconografía de la Virgen de la Victoria en Andalucía: De la escultura religiosa a la imagen devocional", en *Los Mínimos en Andalucía: IV Centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*, Almería, 2006, pág. 497.

¹¹ HERRERA GARCÍA, Francisco José. "Estepa como centro demandante...", op. cit., pág. 518.

¹² Nos limitaremos a éstos y no a los realizados en piedra y mármol por su relación con el mayor que estudiamos.

¹³ FERNÁNDEZ MARTÍN, María Mercedes. *Los González Cañero, ensambladores y entalladores de la Campiña*. Colección Arte Hispalense. Sevilla, 2000, Diputación de Sevilla.

¹⁴ *Ídem*, pág. 44.



Fig. 3. *Retablo mayor*. Iglesia de Nuestra Señora del Valle, Santaella (Córdoba). Juan José y Bartolomé González Cañero, 1750. Fotografía del autor.

El esquema compositivo empleado en este retablo es igual al de Herrera. Otras obras que han sido atribuidas a los Cañero en Estepa son el retablo mayor de La Asunción y el del Carmen. Pero sin duda, la verdadera relación existente con los González Cañero se da en las obras de la ermita de la Virgen del Valle de Santaella (Córdoba). El retablo Mayor (fig. 3) así como los dos laterales más pequeños son obra documentada de Juan José y Bartolomé González Cañero, contratados en 1750, aunque en los laterales, parece que sólo intervino Bartolomé dada la avanzada edad de Juan José, su padre¹⁵. En estas obras también se da la circunstancia de que fueron realizadas en Écija y posteriormente trasladadas a su lugar definitivo. Por lo tanto, y según la fecha encontrada en el retablo de Herrera, podemos hablar de una ejecución en paralelo de estas obras de Santaella y las de la Victoria de Estepa. La ejecución de los elementos decorativos y la solución otorgada a las diferentes partes del retablo ponen de manifiesto su estrecha relación. Especialmente los laterales de ambas iglesias entre sí. Esta relación entre los González Cañero y las obras de la Victoria no es nueva, ya que la Guía artística de la provincia de Córdoba, al tratar los existentes en Puente Genil también los atribuye con rotundidad a los González Cañero¹⁶.

Sobre la imaginería del retablo, Romero Torres la atribuye a José de Medina, artista malagueño, nacido en Alhaurín de la Torre, que desarrolló su trabajo principalmente en Jaén, Antequera y Lucena, desde donde pudo haber contratado estas u otras obras para Estepa¹⁷.

¹⁵ FERNÁNDEZ MARTÍN, María Mercedes. *Los González Cañero...*, op. cit., pág. 50

¹⁶ VILLAR MOVELLÁN, Alberto (Dir.). *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba 1995, Universidad de Córdoba, pág. 475.

¹⁷ ROMERO TORRES, José Luis. "Escultura e iconografía de la Orden de los Mínimos", en *I ciclo de conferencias "Los Mínimos en Andalucía"*, Ayuntamiento de Estepa 2000, pág. 280.

Decadencia, traslados y dispersión

Los cambios y turbulencias políticas y sociales del siglo XIX afectaron al convento estepeño y a la vida de sus moradores. En los primeros años del siglo tiene lugar la ocupación francesa de los territorios de España. A Estepa llegan los franceses a finales de Enero de 1.810, no teniendo lugar la ocupación efectiva hasta el 28 de Febrero de ese año¹⁸. En marzo de 1810 se llevaba a la práctica el decreto bonapartista del 18 de Junio de 1.809 por el que se suprimían las órdenes religiosas masculinas y se decretaba la expulsión de religiosos y el cierre de sus conventos. Además, el decreto establecía que los bienes pertenecientes a dichos conventos se aplicasen a la nación. Tuvo lugar entonces el primer cierre del convento de los Mínimos de Estepa¹⁹ que, tras las Cortes de Cádiz, se restablece como el resto de los cenobios incautados. Con fecha 18 de Abril de 1813 se hace entrega de la Iglesia de la Victoria con sus alhajas y demás mobiliario y enseres²⁰.

Poco iba a durar la estabilidad en el convento estepeño, ya que el proceso de supresión de las órdenes religiosas y desamortizador de los bienes eclesiásticos emprendido por el ministro liberal Mendizábal en 1835 iba a cerrar definitivamente el convento mínimo ese mismo año²¹. Del 27 de septiembre de 1837 es un inventario²² donde se detallan los bienes muebles y retablos que servirían para su reparto y disposición paulatina por terceros hasta la demolición del templo un siglo después, en 1939²³.

Como fue habitual en otros tantos casos, lo primero en repartirse fueron los objetos más fácilmente transportables y de valor económico, como son los objetos de orfebrería, las “*alhajas de plata y oro*” y los ornamentos litúrgicos para las parroquias, como se especifica en las notas marginales a dicho inventario²⁴. Los retablos, por su parte, quedarían en el edificio, cada vez en peor estado de conservación hasta casi un siglo después. Entre las razones barajadas están el que durante la segunda mitad del s. XIX lo que existía era un exceso de oferta y nula demanda (utilizando terminología actual) en lo que a retablos sin uso se refiere. Además de un gusto neoclásico que en nada favorecía la adquisición de este tipo de retablos barrocos. Tuvo que llegar la guerra civil española para que, como consecuencia de la pérdida irreparable de muchos de los retablos existentes en templos incendiados por grupos anticlericales, surgiese la necesidad de

¹⁸ JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto. “Notas para una aproximación a la historia del convento de Ntra. Sra. de la Victoria de estepa en el s. XIX (1800-1835)”, en *I ciclo de conferencias "Los Mínimos en Andalucía"*, Ayuntamiento de Estepa, 2000, pág. 45.

¹⁹ DÍAZ TORREJÓN, Francisco Luis. “Estepa napoleónica (1810-1812)”, en *Actas II Jornadas de Historia de Estepa*. Ayuntamiento de Estepa, Estepa, 1998, pág. 688.

²⁰ JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto. “Notas para una aproximación...”, op. cit., pág. 46.

²¹ DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel. *La iglesia de la Victoria: [exposición]*, Ayuntamiento de Estepa. Estepa 2000.

²² Ver en RECIO VEGANZONES, Alejandro. “Apuntes Histórico-Artísticos...”, op. cit., pág. 585.

²³ DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel. *La iglesia...*, op. cit.

²⁴ RECIO VEGANZONES, Alejandro. “Apuntes Histórico-Artísticos...”, op. cit., pág. 589.

rescatar aquellos que, debido al proceso desamortizador, hubiesen quedado sin uso. Esa fue la suerte que corrieron los retablos menores del templo de la Victoria, que quedaron repartidos en la forma que exponemos en el gráfico que insertamos a continuación²⁵:

Retablos en madera de la antigua Iglesia de la Victoria de Estepa					
Nº	Ubicación original		Ubicación actual		
	Localización	Denominación	Denominación	Inmueble	Localidad
1	Capilla Mayor	Retablo Mayor	Retablo Mayor	Parroquia Santiago	Herrera
2	Crucero Cabecera lado Evangelio	Ntra. Sra. de los Dolores	Mª Stma. de la Candelaria	Parroquia Santiago	Puente Genil
3	1º evangelio	Jesus Nazareno	Retablo San José	Pquia. Omnium Sanctorum	Sevilla
4	2º evangelio	Santa Lucía	Retablo Mayor	Parroquia Ntra. Sra. del Socorro	Badolatosa
5	3º evangelio	San Blas	Retablo Mayor	Parroquia Ntra. Sra. del Rosario	El Rubio
6	Crucero Cabecera Epístola	San Francisco de Paula	Retablo Mayor	Pquia. Ntra. Sra. de la Encarnación	Casariche
7	1º epístola	Ntra. Sra. de las Angustias	Retablo Mayor	Parroquia Santiago	Puente Genil
8	2º epístola	Ntra. Sra. de la Candelaria	Retablo Mayor	Iglesia Ntra. Sra. de la Candelaria	Puebla de Cazalla
9	3º epístola	San Francisco de Sales	Sagrado corazón	Parroquia Santiago	Puente Genil

²⁵ Para la composición de este cuadro hemos utilizado, además de la observación directa o a través de fotografías de cada una de las piezas, su localización en los respectivos inventarios provinciales, así como las obras ya citadas del P. DEL BARCO, AGUILAR Y CANO, RECIO VENGANZONES y DÍAZ FERNÁNDEZ, entre otros.

Sobre la distribución de estos retablos en el templo original y su identificación hay que decir que ha existido confusión en la distribución de los mismos por parte de los investigadores. Por ejemplo, se viene atribuyendo a la Victoria el retablo mayor de la parroquia de la Purísima Concepción de la localidad onubense de Galaroza²⁶, sin que tengamos constancia del apoyo documental en el que se basa. A nuestro juicio, es mayor en dimensiones y diferente al resto en su composición, no identificándose en ninguna de las fuentes documentales que tratan el tema.

Como puede apreciarse en el cuadro que presentamos, mayoritariamente estos retablos vinieron a ocupar el espacio dejado por el retablo mayor de los respectivos templos, a pesar de que muchos de ellos poseen unas dimensiones bastante menores a las que le corresponderían con respecto a la fábrica. Sin embargo, la necesidad de reposición y reparto en función de las necesidades propició el que, a día de hoy, muchas de estas parroquias presenten retablos mayores con esta particularidad²⁷. En nuestro caso concreto, podemos citar los mayores de las parroquias de Santiago en Puente Genil o de la Encarnación en Casariche. Sin embargo, es curioso apuntar la circunstancia de que, aprovechando el proceso de reconstrucción de los templos afectados por la contienda bélica, también se dispuso el traslado y aprovechamiento de retablos en aquellos que, hasta aquel momento, no gozasen de un retablo mayor adecuado por las circunstancias que fueren. Este es el caso de la Parroquia de Santiago de Herrera.

La parroquia en la que hoy se conserva el antiguo retablo mayor de la Victoria había sido erigida canónicamente el 12 de Febrero de 1692²⁸. Previamente, venía funcionando como iglesia de ayuda a la parroquial de Santa María de Estepa desde su inauguración el 28 de mayo de 1653²⁹. Desde entonces y hasta la llegada del retablo de Estepa, no había contado con un altar de envergadura. Hay que tener en cuenta también que la iglesia contó con una gran reforma (*prácticamente nueva* dicen las fuentes) entre 1778 a 1780³⁰. Aprovechando el andamiaje colocado para la restauración se ha podido estudiar y fotografiar esta decoración que se articula a modo de retablo pintado sobre el muro de cabecera. Con una técnica poco depurada y torpe se puede identificar un retablo-marco realizado en yeso. Consta de un único cuerpo rematado por un

²⁶ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, OLIVER CARLOS, Alberto, PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. & SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José María. *Guía artística de Huelva y su provincia.*, Sevilla, Servicio de Publicaciones Diputación de Huelva/Fundación José Manuel Lara, 2006, pág. 174.

²⁷ Esta circunstancia se da en múltiples casos y con distintas dimensiones. Véase el caso de la Iglesia Parroquial de Cazalla de la Sierra o la Villamanrique de la Condesa, por citar algunos, ambas con retablos mayores procedentes de conventos desamortizados pero que no cumplen con las dimensiones suficientes como para ocupar todo el muro de cabecera.

²⁸ JURADO MUÑOZ, Francisco José. *Apuntes históricos de la villa de Herrera y su entorno*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1997, pág. 463.

²⁹ *Idem*, pág. 463.

³⁰ *Ibidem*, pág. 464.

frontón (que pudo haber sido partido), friso corrido y dos parejas de pilastras estriadas jónicas albergando en su interior la pintura del titular del templo. Toda la arquitectura imita un jaspeado en tonos naranjas con filos dorados (fig. 4). Sobre el pequeño retablo se sitúa una pintura de Dios Padre, de muy baja calidad. El resto del paramento lo completan otras cuatro pinturas que, a modo de calles u hornacinas laterales, se sitúan unas encima de las otras, flanqueando la central ya descrita. Apenas se aprecia lo representado, más una de ella parece pudiera ser un santo vestido con hábito ¿franciscano? en actitud mendicante. Todo el conjunto queda envuelto por una decoración geométrica sistemática en tono azul, queriendo representar un telón de fondo o tela de damasco sobre la que se sitúan los elementos principales. La zona más baja del paramento (los dos primeros metros aprox.) han perdido cualquier pintura. Por su aspecto ecléctico y los elementos formales que aparecen pudo haber sido ejecutada durante el s.XIX. El estado de conservación actual es muy deficiente ya que los anclajes al muro del propio retablo han ocasionado pérdidas irreparables en tan curiosa pintura, desconocida hasta la intervención de 2005.



Fig. 4. *Pinturas conservadas tras el retablo mayor*. Muro de la cabecera del templo, parroquia de Santiago, Herrera (Sevilla). Fotografía del autor.

Dos años antes de la demolición del templo de los mínimos estepeños, en Mayo de 1937, se desmontó el retablo. El taller de carpintería de Joaquín Borrego Rodas fue el encargado de realizar este trabajo. La nómina de los trabajadores que participaron en este proceso ha sido aportada por su hijo, Baldomero Borrego Castillo, testigo presencial del desmontaje siendo aún

del retablo en su nuevo emplazamiento³⁴. También según testimonio de otro vecino, D. Feliciano Muñoz, la imagen de Santiago ecuestre fue donada por D. Ramón Guillén en 1945, la cual portaron desde su casa al templo en procesión.



Fig. 6. *Inscripción en el retablo.*
Firma de “Rafael Roldán”. Fotografía
del autor.

Las medidas totales del retablo actualmente son: 10,55 metros de altura por 7,90 metros de ancho. Sin embargo, la obra hubo de ser mutilada, en la parte más alta, dado que las medidas de su ubicación original eran mayores que las dimensiones de la fábrica herrereña. Así, se rebajó en altura aproximadamente unos 60 cms. que se evidencia perfectamente en las piezas que conforman el ático, que se encuentran incompletas. Igualmente, el escudo o tarja que corona el retablo con el emblema de CHARITAS tuvo que ser reubicado algo más bajo y en ángulo, permitiendo así salvar la bóveda del techo. El retablo, en su traslado, perdió a la imagen titular, y las dos laterales del ático, que quedaron en paradero desconocido. Como los ángeles que figuraban sobre las repisas de transición entre el banco y el primer cuerpo, así como a ambos lados del sagrario, que tampoco se conservan.

La reforma litúrgica trajo consigo la reducción de la mesa de altar y un nuevo frente del mismo, sustituyendo al jaspeado que no sabemos si procedía de la Victoria o no. Una segunda intervención tuvo lugar a finales de la década de los ochenta del pasado siglo cuando por iniciativa

³⁴ GONZÁLEZ-NANDÍN, José María. *Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla. 24/5/1946.

parroquial se restauraron las imágenes de Santiago, San Antonio de Padua y San José por la empresa Isbylia que dirigía D. Manuel Tobaja Villegas, siendo párroco Don Geraldino Pérez Chávez.

El retablo mayor hoy, tras su intervención

La intervención sobre el retablo objeto de este trabajo se basó en aspectos fundamentalmente conservativos, orientados a paliar los daños que se estaban produciendo sobre la obra. Así, las labores llevadas a cabo fueron las de eliminación de polvo y suciedad (anverso y reverso), fijación del oro y la película de color, aplicación curativo-preventiva frente ataque de xilófagos (anverso y reverso) y limpieza de la suciedad superficial. En el caso de las esculturas, de los repintes y añadidos de la última restauración. Una vez llegados a este punto, y a solicitud del comitente de los trabajos, el Excmo. Ayuntamiento de Herrera, se dispuso la posibilidad de reponer las piezas inexistentes con el objeto de completar lo más posible, tan devaluado retablo. Ante tal solicitud, establecimos un criterio basado en los principios generales de conservación y restauración como son los de plena justificación, discernibilidad y reversibilidad limitándonos a aquellas piezas de las que existiese referencia evidente de su forma, dimensiones y disposición. Así, se repusieron una pareja de estípites junto al sagrario (mediante el sistema de sacado de puntos de las otras dos existentes) y a la reposición de varias guirnaldas y piezas de talla, por medio de moldes. Al resto de las lagunas existentes, así como las reposiciones, se aplicaron tintas planas de color ocre y una pátina al agua para su mejor integración, pero fácil identificación³⁵.

³⁵ Se nos solicitó por parte del ayuntamiento el dorado y recomposición de todas las lagunas existentes, incluso los espacios en bol del ático, fruto de la desaparición de las dos esculturas correspondientes. Tras explicar pormenorizadamente la normativa y los criterios sobre los que se fundamenta el trabajo de conservación-restauración sobre los bienes culturales en la actualidad, se consensuó el resultado final que había de obtenerse tras los trabajos, basado en el respeto al original y la conservación material del retablo como testimonio de su propia historia material.

LA GRAMÁTICA CORPORAL EN LOS CRUCIFICADOS DEL ESCULTOR DIEGO MÁRQUEZ Y VEGA. AIRES CLÁSICOS EN MEDIO DE LA JUNGLA BARROCA

Antonio Rafael Fernández Paradas, Universidad Internacional de
Andalucía (UNIA)

Introducción

“No os preocupéis. En la actualidad, en la zona tenemos algunos santeros excepcionales. Conocen el gusto de las gentes del pueblo. Sus esculturas son muy emotivas pero carecen de calidad anatómica. Por el contrario, este Cristo tiene un cuerpo perfecto. Parece real. Sin embargo, no tiene el dramatismo descarnado que imprimen los artistas locales”¹.

Diego Márquez y Vega (1724-1791) fue un escultor de la periferia artística del siglo XVIII que nació, vivió e hizo de la ciudad conventual de Antequera su centro de operaciones desde la que suministró obras a un gran número de poblaciones del centro de Andalucía. A pesar del buen número de piezas documentadas, el autor ha pasado prácticamente desapercibido para la crítica, atribuyéndose sus obras a la escuela granadina o a otros escultores antequeranos.

Dentro de su abundante producción cobra especial significado la secuencia de los crucificados que legó a la Historia del Arte, aportando en ellos una particular visión en su manera de entender la gramática corporal, amén de hacer propios los preceptos del clasicismo aplicados a la imagería.

Con la presente comunicación pretendemos poner en valor la obra del escultor Diego Márquez, así como sistematizar su catálogo de obras documentadas, armonizando sus piezas documentadas con aquellas que podemos relacionar con él desde el punto de vista del peritaje. En función a esta metodología proponemos una clasificación de los crucificados de Diego Márquez en dos categorías, los denominados “crucificados barrocos” y los “crucificados clásicos”, de cada una de cuáles proponemos sus fuentes de inspiración y el conjunto de ejemplares que componen la categoría, incluyendo ejemplares que podemos atribuir directamente a Diego o su círculo más inmediato.

¹ GONZÁLEZ MADROÑO, Félix. *La sangre de los crucificados*, Navarra: Algaída Editores, 2010, págs. 32.

La atribución de los crucificados a Diego Márquez. Las constantes de su producción

El análisis del conjunto de la obra documentada de Diego Márquez nos permite establecer invariables constantes a lo largo de su producción. En este sentido, disponemos de obras documentadas, prácticamente en todas sus etapas creativas, desde los años 50 del siglo XVIII, hasta poco antes de su fallecimiento en 1791. El estudio y catalogación de las mismas nos permite extraer y elaborar todo un corpus procedimental de caracteres que le son propios que nos permiten relacionar con él, y con su círculo, obras anónimas hasta el momento².

Dentro de estos caracteres vinculantes, cabría mencionar: el concepto formal predominante en la toda la producción de Diego Márquez; la policromía, tanto de las carnaciones como de los paños, a lo cual sumamos su concepción del sentido y plasticidad de las estofas; el uso de la sangre, y la aplicación de veladuras; las dos variantes en el desarrollo de la sangre del antebrazo; la aplicación y disposición de los latigazos, el hematoma en el rostro; cabello y patillas; en la barba; la disposición de los paños...

Policromía. Si por algo destaca Diego Márquez fue por aplicar una de las policromías más particulares del panorama artístico español del Siglo de la Ilustración, amén de que las mismas presentan una calidad suprema. Sus tonos oscilan entre los blancos y marfiles con tonos rosados que imprimen a su obra una impronta muy particular. Sus fondos presentan colores planos con una paleta amplia y, asimismo, gusta del uso abundante del color, sobre el que se asientan sus estofados, que son signo de su exquisita calidad y muestra de su capacidad de dibujo. A medida que va evolucionando, las formas van pasando a un lugar secundario consiguiendo la carga expresiva por medio de policromía³.

² Para profundizar en esta cuestión véase: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. “El hijo prodigo de una paternidad deseada. Diego Márquez y Vega y el Crucificado de la Misericordia de la Parroquia de San Pedro de Antequera”, en *Revista de Estudios Antequeranos*, nº 16, 2013, págs. 123-152.

³ Dentro de la cuestión del color en la producción de Márquez, susceptible de hecho de un estudio monográfico en exclusiva, cabe mencionar como obras paradigmáticas la Dolorosa de la Colegiata de San Sebastián de Antequera (1757); los medallones con la vida de la Virgen (1762-1763), en el camarín de la Virgen de los Remedios de Estepa; el Cristo de Humildad y Paciencia, de la Iglesia de los Remedios de Estepa. (1772); la Virgen del Carmen del Convento de la Encarnación de Antequera (1787); la Dolorosa de Estepa, de la Iglesia del Carmen (1787), el San Juan Nepomuceno, de la misma Iglesia y el San Blas de la Iglesia de San Sebastián de Estepa. Entre los ejemplos mencionados, nos interesa ahora especialmente el Cristo de Humildad y Paciencia, por dos razones: la primera, porque si Diego Márquez policromó el mismo, obligatoriamente tuvo que policromar el Cristo de la Misericordia de la Parroquia de San Pedro de Antequera, y el de los Milagros de la Colegiata de San Sebastián de Antequera. En segundo lugar, porque en esta figura comienza a denotarse cómo su lenguaje expresivo comienza a depurarse formalmente hacia un lenguaje más claro, que como veremos posteriormente, es en realidad un pseudo-manierismo inspirado en las propias esculturas antequeranas del siglo XVI.

Antonio del Castillo y Diego Márquez. ¿Problemas o relaciones formales?

En una reciente publicación⁴ se afirma categóricamente que los crucificados de la Misericordia y Milagros de Antequera, son obra del escultor Antonio del Castillo (1635-1704), hijo de Juan Bautista del Castillo, ambos vecinos de la collación de la parroquia de San Pedro de Antequera, al igual que Diego Márquez. En su argumentación, el autor pone en relación estos dos crucificados con el que se supone que realizó Antonio del Castillo en 1689, actualmente en la Iglesia parroquial de Humilladero, procedente de la Iglesia de los Remedios de Antequera. “En realidad, la autoría de la escultura se conoció gracias a un documento que, al parecer, aún permanece en el interior de la misma. En un libro de cuentas de la Hermandad de la Vía Sacra de 1820 se dice que *“Al retocar el Stmo. Cristo, se halló dentro del cuerpo un papel que dice así: “el Stmo. Cristo de la Vía Sacra, se hizo en el año 1689, por el profesor D. Antonio Castillo, Clérigo de Menores Órdenes, y fue encargado por el su primo don Antonio Hernán. Y en el mismo año fue construida la Capilla, reynando Carlos II de Austria y Doña Luisa María de Borbón; siendo obispo de Málaga D. Fr Alonso de Santo Tomás. Cuyo papel se volvió a dejar donde estaba anotado el año de sus restauración. Antequera 21 de Mayo de 1820. Salvador González Mesa, (firmado)”*⁵. El dato fue publicado por Artacho López⁶.

Es aquí donde comienzan los problemas. Ya en el año 1995, este mismo autor proponía, pasando totalmente desapercibidas sus afirmaciones, que el Cristo de la Misericordia debía ser una obra realizada en el siglo XVIII⁷. Siendo Artacho precisamente el autor que dio a conocer los datos del Cristo de la Vía Sacra, él nunca se cuestionó que el Cristo de la Misericordia fuera obra del siglo XVII, ni de Antonio del Castillo.

Es evidente que existen ciertas relaciones formales entre el cuerpo del Cristo de la Vía Sacra y Misericordia, no así entre los paños, la policromía y sobre todo la cabeza. No debemos olvidar que Diego Márquez, al igual que Antonio del Castillo, era vecino de la Parroquia de San Pedro, y que, como pone de manifiesto el análisis vertido sobre toda la obra conocida de Márquez, conocía perfectamente tanto la producción de Antonio del Castillo, como la del padre de éste, Juan Bautista del Castillo, dándose además la circunstancia, que ha pasado desapercibida por parte de la crítica, que la obra de Diego también muestra importantes puntos de contacto con la de Antonio del Castillo. En función a todo esto, caben plantearse una serie de cuestiones: 1. Que Antonio del Castillo creara un prototipo de cuerpo que posteriormente fuera utilizado como

⁴ ROMERO BÉNITEZ, Jesús. *Antonio del Castillo. Escultor Antequerano 1635-1704*. Antequera: Chapitel, 2013, págs. 121-132.

⁵ *Ibidem*, pág. 123.

⁶ ARTACHO LÓPEZ, Rafael. “Ermita de la Vera-Cruz en el cerro del Infante”, en *Sol de Antequera*, 1982.

⁷ ARTACHO LÓPEZ, Rafael. “Apuntes para una protohistoria de la Hermandad”, en *Misericordia-95*, 1995, págs. 5-14.

modelo por Márquez; 2. que la obra identificada no sea la realizada por Antonio del Castillo; 3. o que cabeza y cuerpo no correspondan al mismo autor.

Se hace necesario realizar otra mención: en el documento mencionado se refieren dos datos significativos: “retocar”, y “1820”. Nos sabemos quién retocó el crucificado, ni porqué, ni sobre todo cual fue el grado de la intervención sobre el mismo. También desconocemos si la pieza había sufrido otras intervenciones formales y pictóricas en épocas anteriores. Podría darse el caso, que el “retoque” del Cristo de la Vía Sacra modernizara su apariencia, y que ésta además se realizara al estilo de Diego Márquez. Con todo ello queremos poner de manifiesto la problemática que plantea esta imagen en relación con el Cristo de la Misericordia.



Fig. 1. En la imagen podemos ver una secuencia de obras de Diego Márquez y las relaciones formales que mantienen entre ellas. De arriba abajo, y de izquierda a derecha tenemos: Cristo del Amor, Iglesia de San Sebastián. Estepa (Sevilla). Diego Márquez, Siglo XVIII; Cristo de Humildad y Paciencia. Iglesia de los Remedios, Estepa (Sevilla). Diego Márquez, 1772; Pollinita de la Lucena. Iglesia del Carmen, Lucena (Córdoba). Diego Márquez. 1769; Nazareno, Marinaleda (Sevilla). Diego Márquez (atribuido), Siglo XVIII; Cristo de los Milagro, Iglesia de San Sebastián, Antequera (Málaga). Diego Márquez (atribuido). Siglo XVIII; Cristo de la Misericordia. Iglesia de San Pedro, Antequera (Málaga). Diego Márquez, h. 1789. Fotografías del autor.

Nosotros por nuestra parte, y en sintonía con Artacho, consideramos que tanto el Cristo de la Misericordia como el de los Milagros, fueron realizados por Diego Márquez (Fig. 1), y que el de la Misericordia debió ser ejecutado en la década de los ochenta del siglo XVIII para la

cofradía que en este momento se funda, cuya titular mariana también fue realizada por nuestro escultor⁸. En la propuesta de atribución que en su momento realizamos, situamos a Misericordia y Milagros en relación a toda la obra documentada del escultor Diego Márquez, analizando todos los crucificados del mencionado autor, Humildad y Paciencia, Pollinita de Lucena, Nazareno de Marinaleda, producción mariana y santos, y otras tantas obras. Se tuvieron en cuenta tanto las particularidades de la policromía como un análisis pericial de todas las obras mencionadas, partiendo además de un vaciado documental del contexto social religioso en el que se ve inmerso el Cristo de la Misericordia, la cofradía para la que se encargó; la problemática de su retablo y capilla, cuya realidad no se corresponde con la que se había venido contando⁹; amén de analizar el proyecto frustrado de traslado de la colegial desde san Sebastián a San Pedro en fechas cercanas a la ejecución el crucificado, cuya cuestión es de vital trascendencia ya que la capilla de Cristo no aparece en los planos que se dan para tan ambiciosa reforma arquitectónica.



Fig. 2. Llama la atención la total diferencia formal entre el Nazareno de Benabejé, Misericordia (al centro) y el crucificado de la Vía Sacra. *Nazareno*. Iglesia Parroquial, Benamejé (Córdoba). Antonio del Castillo, 1695; *Cristo de la Misericordia*. Iglesia de San Pedro, Antequera (Málaga). Diego Márquez, Hacia 1789; *Crucificado*. Iglesia Parroquial, Humilladero (Málaga). Antonio del Castillo, 1689; *Nazareno*. Ermita de la Virgen de la Piedad, Iznájar (Córdoba). Antonio del Castillo, 1702. Fotografías de Antonio García Borroso, Juan Manuel Morales y Antonio Fernández Paradas.

⁸ Pensamos que la debió realizar entre 1787 y 1789. Véase FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. “¿La hija pródiga de una paternidad deseada? Aplicaciones prácticas del método del conocedor en la Sociedad de la desinformación”, *Revista de Estudios Antequeranos*, 2014 (en prensa).

⁹ Véase, FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. “El hijo prodigo de una paternidad deseada...”, op. cit, págs. 141-142.

En relación a esta cuestión, hay que mencionar que algunas de las obras propuestas como de Antonio del Castillo, en lo que se refiere a los cristos, no tienen ningún tipo de relación entre sí, tal es el caso del Nazareno de Benamejé (1695), el Nazareno de Iznájar (1702), el Crucificado de la Vía Sacra, que hemos comentado anteriormente (1689), Misericordia y Milagros (Fig. 2). Igualmente obvia de nuevo las relaciones entre Misericordia y el mencionado Cristo del Amor de Fernando Ortiz de Málaga, cuestión sobre la que volveremos nuevamente, ya que creemos que el clasicismo le llega a Diego Márquez bajo el tamiz de José de Medina y Fernando Ortiz. Con el primero, además, Diego trabajó en las principales empresas constructivas de la época.



Fig. 3. Los nazarenos de Marinaleda y Benamejé, muestran dos estilos totalmente diferentes entre sí. Misericordia se ha relacionado formalmente con el Nazareno de Benamejé, que alude a las formas de los Mora, cuestión de a que adolece totalmente Misericordia, cuya estilo es participe del que presenta el Nazareno de Marinaleda. *Nazareno*. Marinaleda (Sevilla). Diego Márquez (atribuido), Siglo XVII; *Nazareno*. Iglesia Parroquial, Benamejé (Córdoba). Antonio del Castillo, 1695. Fotografías de Juan Manuel Morales y Antonio Fernández Paradas.

Hay una última cuestión que no queremos dejar de mencionar en relación a la figura de Antonio del Castillo. En el mencionado libro se utiliza como hilo argumental las profundas dependencias estilísticas tanto de Pedro de Mena, como de José de Mora sobre el mismo, “nuestro artista supo beber de diferentes fuentes, eligiendo modelos diversos en la búsqueda de un estilo propio”¹⁰. La cuestión de los Mora es de singular trascendencia para el análisis que estamos

¹⁰ ROMERO BÉNITEZ, Jesús. *Antonio del Castillo...*, op. cit., pág. 66.

vertiendo, ya que en los nazarenos propuestos en esta publicación presentan una acusada dependencia artística del afamado taller granadino, y que al igual que una multitud de piezas repartidas por toda la geografía andaluza, adolecen de un dolor proyectado formalmente que en ningún caso alcanzan la introspección característica de José de Mora, a ese punto de “locura” o “desequilibrio psíquico” –por llamarlo de otra manera- que muestra por ejemplo el Crucificado de la Misericordia de Granada, y que nos permiten relacionar todas estas obras con los escultores granadinos. Ahora bien, tanto en el antequerano Crucificado de la Misericordia como en el de los Milagros no se detecta la más mínima influencia de los Mora, que como hemos dicho, debió de ser característica en Antonio del Castillo, ni en sus formas, composición, volúmenes, paños, policromía, matices ni estilemas. Si situamos Misericordia al lado del Nazareno de Benamejía, nos encontramos ante dos obras donde el único punto de contacto que mantienen entre sí, es reflejar un momento de la Pasión de Cristo (Fig. 3). La cuestión cambia de manera exponencial cuando este mismo ejercicio lo realizamos situando Misericordia con el nazareno de Marinaleda o con la Pollinita de Lucena (1769), revelándose ahora importantes conexiones estilísticas entre tales esculturas.

Los crucificados de Diego Márquez. Problemas, propuestas y clasificación

El ciclo de crucificados del escultor Diego Márquez se encuentra entre los más nutrido de su producción, amén de personalizar las cuestiones más definitorias de su estilo.

Establecemos aquí una clasificación en función de los caracteres formales imperantes en las obras. En la misma se ha tenido en cuenta la depuración formal que se va produciendo en la obra de Márquez a partir de la obra documentada¹¹. El conjunto de las esculturas que Diego Márquez talló a lo largo de su vida denotan que su estilo, poco a poco, fue depurándose del barroco, ya de por sí contenido en Antequera, hacia un lenguaje más clasicista donde se observa un menor movimiento y las curvas y contracurvas que podemos observar en las obras de los 50 y 60 van convirtiéndose en líneas más limpias, menos sinuosas y más alargadas.

¹¹ No queremos dejar de insistir en que la obra de Diego Márquez documentada es muy abundante y que en función a ello y las conclusiones sacadas de su análisis proponemos relacionar determinadas piezas con él y su círculo más inmediato. Entre algunas de las obras documentadas habría que mencionar. Antequera: *Cristo de la Expiración*. 1754. Museo de las descalzas de Antequera. *Arcángeles San Gabriel y San Rafael*. 1755. Iglesia del Carmen. Retablo principal. *San Francisco de Asís*. Portada de San Zoilo. 1755. Barro Cocido. *Dolorosa*. Parroquia de San Sebastián. 1757. *La Trinidad de María*. San Joaquín y Santa Ana con la Virgen Niña. C. 1760. Convento de los Capuchinos. *Trinidad Terráquea*. Virgen. San José y el Niño. C. 1760. Convento de los Capuchinos. *Virgen del Carmen*. 1787. Iglesia de la Encarnación; Estepa: *Medallones de la Vida de la Virgen*. 1762-1763. Camarín de la Virgen de los Remedios. Iglesia de los Remedios. *Stmo. Cristo de la Humildad y Paciencia*. 1772. Iglesia de los Remedios. **Virgen de los Dolores**. 1787. Iglesia del Carmen. *Ntra. Sra. del Rosario*. 1780. Iglesia de San Sebastián. Estepa. **Santísima Trinidad**. 1784. Iglesia de San Sebastián; Herrera. *Cristo de la Misericordia de Herrera* (procedente de Estepa); Lora de Estepa. *Nazareno*. 1786; Lucena. *Jesús a su Entrada en Jerusalén*. 1769.

La propuesta que aquí hemos establecido cobra pleno sentido cuando consideramos las diferentes piezas incluidas dentro del conjunto, en relación a la totalidad del arte escultórico de Márquez.

En función de ello proponemos dos grandes grupos, los denominados “crucificados barrocos”, cuya base formal remitiría al arte antequerano del siglo XVII, y en su segundo conjunto los “crucificados clásicos” vertebrados a partir de propuestas pseudo-manieristas que hacen un guiño al círculo de escultores antequeranos del siglo XVI. Entre los dos grupos hemos incluido sendas obras que consideramos capitales para entender la evolución del arte de Diego Márquez.

Los crucificados Barrocos. *Expiración*. 1754. Museo de las Descalzas de Antequera, *Crucificado del ático del retablo del Niño Perdido*. San Pedro. Antequera; *Amor*. Iglesia de San Sebastián. Estepa. *Calvario con San Juan y la Virgen*; Iglesia del Carmen. Estepa. *Crucificado*. Colección particular. Antequera; *Pollinita*. 1769. Lucena; *Cristo de Humildad y Paciencia*. 1772. Iglesia de los Remedios. Estepa.

Los crucificados clásicos¹². *Cristo de la Salud*. Sacristía. Iglesia de San Zoilo Antequera¹³; *Cristo de la Clemencia*. Sacristía. Iglesia de Santa María de Jesús. Antequera; *Milagros*. Colegiata de San Sebastián. Antequera; *Crucificado*. Capilla del Cementerio Municipal de Antequera. Antequera¹⁴; *Misericordia*. Iglesia de San Pedro. Antequera.

¹² Las piezas incluidas en el segundo grupo presentan como problemática la difícil cuestión de su documentación ya que en la mayoría de los casos los archivos de las instituciones a las que pertenecieron no se conservan actualmente.

¹³ Los pequeños crucificados de la Salud y la Clemencia, ambos en sendas sacristías, han sido considerados ambos como obras del Antonio de Castillo. Véase, ROMERO BÉNITEZ, Jesús. *Antonio del Castillo...*, op. cit., págs... 129-131. En función al análisis propuesto aquí nosotros los consideramos obra de Diego Márquez. Del primero de ellos se afirma que “guarda un gran paralelismo con el ya estudiado *Cristo de la Misericordia*”, p. 129, cuestión totalmente evidente, pero como ya hemos comentado, el Cristo de la Misericordia no tiene las más mínima relación con la obra de Antonio del Castillo, y cobra todo su significado en el conjunto total de la del escultor Diego Márquez. Sobre el mismo, se menciona además: “Presenta también cruz arbórea original, que se hincia en una peana de madera moldurada pintada de color negro, ocupando la hornacina central de la cajonera que realizó el maestro Pastrana y un tal fray Manuel en 1728. Es decir, al realizar este importante mueble la escultura del crucificado ya existía, lo que obligó a los maestros carpinteros a desarrollar una hornacina central de unas dimensiones mucho mayores de lo que era habitual en todos lados”, p. 129. Nosotros por el contrario pensamos, que el pequeño Cristo de la Salud es una incorporación posterior, y que sus formas, color y estilo, denotan, profundamente, las influencias del arte malagueño y antequerano del siglo XVIII, y que además no muestra ningún tipo de relación con el arte de los Mora, ni de lo que consideramos Antonio del Castillo.

¹⁴ Todas las afirmaciones que se realicen con respecto a esta pieza deben ser entendidas como aproximadas, ya que los repintes presentados por la misma ocultan totalmente su carácter primigenio. Sus formas nos llevan al Cristo de la Misericordia, incluso el repinte ha querido evocar las formas de aquel. Las afirmaciones que sobre la procedencia del retablo son dispares: “los tres retablos y las esculturas que los ocupan, todo ello del siglo XVIII, se trajeron de la Iglesia de Santa Clara de la Paz en los años cuarenta del siglo pasado (...). En el retablo principal, bastante recompuesto en su adaptación al lugar, se expone la escultura del Cristo de la Buena Muerte, crucificado del siglo XVII y de tamaño natural, repintado en su policromía”. ROMERO BENÍTEZ, Jesús. *Antequera Ciudad Monumental. Guía*. Antequera: Chápitel, 2012, pág. 277. Por su parte RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. *La ciudad silenciada. Los cementerios de Málaga*, Historia del Arte de Málaga, Tomo 17. Málaga: Prensa Malagueña S.A., 2011, pág. 96, afirma que “El interior se cubre con cúpula de media naranja y acoge a tres retablos de madera dorada. El central, el más

Los crucificados barrocos

Antes de realizar una categorización de la obra de Diego Márquez como “barroca”, cabría reflexionar sobre el estado de la cuestión en la propia ciudad de Antequera. A día de hoy, y si por algo es conocida la ciudad es por el apelativo de “barroca”. Sin querer aquí profundizar en una cuestión/problemática que nos daría para un texto completo, nos gustaría matizar la idea de este “barroquismo” absoluto que se le presupone a la ciudad.

El análisis del patrimonio escultórico de la ciudad pone de manifiesto que la pervivencia de los lenguajes estilísticos del siglo XVI será una constante a lo largo de la siguiente centuria, en tal magnitud, que caracteres netamente “barrocos” se deslucirán mayoritariamente en otras del siglo XVIII, mientras que las del XVII, estarán en la línea de la poderosa y alargada sombra de los talleres locales del Quinientos. Así, es fácil constatar que mientras que los siglos XVI y XVII la ciudad vivió un acelerado proceso constructivo, el Setecientos fue la centuria en la que se procedió a amueblar y ornamentar la ciudad conventual ya definida plenamente.

Cabe mencionar también que la llegada de obras foráneas a la ciudad, desde el extranjero u otras ciudades, brilló por su ausencia, y que las escasas piezas que arribaron de manos de los mejores artistas del momento fueron, en un alto porcentaje de los casos, esculturas destinadas a la clausura de los conventos sin tener la más mínima repercusión en el arte local¹⁵.

Movimiento, paños aireados, teatralidad, interrelación con el espectador, proliferación de puntos de vista, son cuestiones que difícilmente podemos encontrar en la escultura antequerana del siglo XVII. En el caso particular de los crucificados, como posteriormente veremos, la nota dominante es la pervivencia de un acusado clasicismo que será la tónica de arte escultórico antequerano en todos los períodos posteriores.

Ya desde la segunda mitad del siglo XVI, quedaron definidos en la ciudad de Antequera dos propuestas de crucificado que marcarán las pautas a seguir en el arte local de los siglos posteriores. Por un lado tendremos las aportaciones del escultor José Hernández, cuyo crucificado de la Paz (1592), actualmente en la Iglesia del Carmen de la ciudad¹⁶, dará el modelo para lo que nosotros denominamos los “crucificados clásicos” de Diego Márquez. Por otro, Diego de Vega propondrá su particular visión de la crucifixión en diferentes crucificados, como el Cristo de la Buena Muerte, actualmente en la basílica de Santo Domingo de Antequera (1582), o el Cristo

vistoso, integra un relieve que representa al Ave Fénix, clara alusión a la resurrección tras la muerte que también representa el crucificado que preside el retablo, imagen reaprovechada cuyo tamaño sobrepasa el espacio que tiene dispuesto. Estos retablos pertenecieron a la Hermandad de Humildad y Oración del Huerto, cuya capilla resultó destruida durante la Guerra Civil, y se trasladaron a este lugar en los años cuarenta”.

¹⁵ Un buen ejemplo de esto serían las dos esculturas de Nicolás Fumo conservadas actualmente en el Museo de las Descalzas de la Ciudad, que proceden de la clausura de la misma institución.

¹⁶ ESCALANTE JIMÉNEZ, José. *Fragmentos para una historia de Antequera*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2009, págs. 53-55.

crucificado de brazos articulados de Archidona (1578). Ya en el siglo XVII, habrá que incluir una tercera pieza fundamental en este mapa de influencias, referencias e interferencias. Nos referimos al Cristo de las Penas, (c. 1652), que se considera realizado casi con total seguridad por Juan Bautista del Castillo para la cofradía que llevaría su nombre en la Parroquia de San Pedro, y a la postre el modelo “barroco” de Diego Márquez (Fig. 4).



Fig. 4. El Cristo de las Penas de Juan Bautista del Castillo es el punto de referencia “barroco” para el Cristo del Amor de Diego Márquez de Estepa. *Cristo del Amor*. Iglesia de San Sebastián, Estepa (Sevilla). Diego Márquez, Siglo XVIII; *Cristo de las Penas*. Iglesia de San Pedro, Antequera (Málaga). Juan Bautista del Castillo, Hacia 1653. Fotografías del Autor.

Todos los crucificados de Diego Márquez, en líneas generales acusan un pronunciado “granadismo” en sus hechuras, esto es, son formalmente clásicos, frontales, serenos, contenidos y sin paños aireados gracias a todo lo cual permiten una lectura general del cuerpo. Cronológicamente nos estamos moviendo entre 1754, fecha en la que realiza el crucificado del museo de las Descalzas, y 1791, fecha en la que fallece.

El grupo de crucificados barrocos, pensamos que debemos situarlos en fechas próximas a la ejecución del mencionado Cristo de las Descalzas, años 50 o 60, ya que a partir de finales de los sesenta a Diego le va cambiando el estilo¹⁷, y se produce una evolución hacia formas más

¹⁷ Véase Pollinita de Lucena (1769) y Cristo de Humildad y Paciencia de Estepa (1772).

depuradas. Los caracteres formales del conjunto serían: un arte seco y duro, tanto en el cuerpo como en el rostro; anatomía bien marcada, especialmente evidente en la caja torácica, el torso y el abdomen. Todos ellos presentan además los mencionados estilemas particulares del escultor.

Hemos podido constatar que en la escuela antequerana de escultura son constantes los guiños que los maestros escultores realizaban a obras de su entorno más inmediato, así lo pone de manifiesto el angelito que juega con el manto de la Virgen del Mayor Dolor de Andrés de Carvajal, basado en una pintura conservada actualmente en el museo de la ciudad¹⁸, o el propio Diego Márquez, que da un paso más y toma el modelo de rostro de determinadas pinturas para realizar los suyos propios¹⁹.

En relación a tales cuestiones, creemos que el punto de partida para los crucificados “barrocos” de Diego Márquez se encuentra en la propia ciudad y para ser más exactos en la parroquia de San Pedro, donde se conservan el mencionado Cristo de las Penas, y un lienzo de Crucificado sito en el testero interior de la fachada en la nave del Evangelio, cuyas formas y paños nos establecen una vinculación directa con el grupo de crucificados de Márquez. No debemos olvidar que este estilo seco y definido es el que encontramos también en la producción de José de Medina, con el que Diego Márquez mantiene una profunda relación a lo largo de su vida. El crucificado de las Penas debió causar una profunda admiración en el joven Márquez, cuyo encuentro con él debería ser a diario. A propósito del tema, volvemos a insistir que los Castillo era vecinos de la collación de San Pedro, no en vano, no encontramos ante un Cristo de anatomía portentosa y musculatura extremadamente definida que nos lleva directamente a una relectura romanista inspirada en las anatomías miguelelescas de la Capilla Sixtina. Algo similar ocurre con el lienzo referido, que, además, refleja el modelo de paño que era habitual en Márquez. Los cinco crucificados que incluimos en el grupo denotan los caracteres que hemos mencionado.

Mientras que Diego quiera realizar crucificados “barrocos” su punto de partida serán Juan Bautista del Castillo y su crucificado de las Penas, y el mencionado lienzo de la nave del Evangelio. Ahora bien, cuando Diego Márquez sea consciente de los cambios que se están produciendo en las concepciones del arte y asuma e integre el clasicismo en su arte de la escultura, deberá liberarse de su admiración por Juan Bautista del Castillo, y será entonces cuando se encuentre con el Cristo de la Paz de José Hernández, desde el que partirán sus reflexiones para lo que él entiende como “clásico”; que no será otra cosa que el manierismo ante los ojos de la ciudad de Antequera, y que veremos formal y conceptualmente volcado en la figura del Cristo de la Misericordia.

¹⁸ Que procede de la Colegiata de San Sebastián. Pedro Atanasio Bocanegra, *Inmaculada*. Siglo XVII.

¹⁹ En este sentido, Diego tomará como modelo la figura masculina del cuadro *La Inmaculada coronada por un ángel* de Juan Correa de Vivar (siglo XVII), de una serie de 12, para realizar un su propio Dios Padre, San Joaquín, y en general figuras de edad avanzada.

Las influencias de la academia en Diego Márquez y los crucificados clásicos

Mencionadas ya la problemática que presenta el “barroco” escultórico según Antequera, la figura de Diego Márquez se nos antoja básica para comprender cómo este arte va evolucionando hacia formas más depuradas que quieren expresar los nuevos aires clásicos que se generalizan a partir del último tercio del siglo XVIII. Mientras que en otros centros de producción se puede hablar con propiedad de escultores plenamente clásicos, en Antequera esta cuestión se complica debido al importante peso de la propia tradición de la ciudad. De entre los escultores que se han relacionado con el clasicismo, las miradas se han puesto en la figura de Miguel Márquez²⁰, de cuyas dolorosas se han extraído los caracteres propios del lenguaje clásico aplicados a la imaginería procesional. En el caso de su padre, partiendo del hecho que es una figura totalmente desconocida, su evolución hacia el clasicismo ha pasado totalmente desapercibida.

El clasicismo en Antequera. Los crucificados de la ciudad de Antequera. Historia. Devoción y Formas. Los crucificados antequeranos como precedentes de la obra de Márquez

Si partimos de la visión que actualmente tenemos, en función de los vestigios conservados, y entre los crucificados de la ciudad, son seis las obras señeras a considerar como fuentes de las que pudo beber Diego Márquez: El Cristo de la Paz de la Iglesia del Carmen (José Hernández, 1592); El Cristo de la Salud y las Aguas, atribuido al mismo autor; El Cristo de la Buena Muerte, actualmente en la Basílica de Santo Domingo²¹ (Diego de Vega, 1582); El Cristo Verde (Jerónimo Quijano, c. 1545); Cristo de las Ánimas de San Sebastián (anónimo, y considerado como obra del siglo XVII); Cristo de las Penas (Juan Bautista del Castillo, c. 1652). Seis obras de diferentes autores, que en la mayoría de los casos, salvo las particularidades del Cristo de las Penas, como precedente del barroco de los crucificados de Diego Márquez, están cortadas por el mismo patrón: Cristo se nos presenta muerto en la cruz, cuerpo exánime, frontal y sin movimiento, granadinos conceptualmente y sin paños aireados ni envolventes. Aunque Antequera conserva otros crucificados, especialmente en conventos, los mencionados pasan a constituir la nómina de referentes devocionales de la ciudad. A todos ellos habría que sumar el Cristo Crucificado de Pedro Nieto, conservado en la iglesia de San Miguel, de procedencia

²⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Ideal neoclásico y evocación barroca: el escultor Miguel Márquez García y la Virgen de la Paz”, en *Ntra. Sra. de la Paz. X Aniversario de su coronación canónica. Antequera, 1988-1998*. Antequera, 1998, págs. 8-15.

²¹ Procede del convento de San Agustín, antiguo titular de la cofradía del Santo Crucifijo.

sevillana, y que pasa por ser el único crucificado de la ciudad que presenta paños “aireados”²². Mencionamos estas piezas, porque si bien constituyen obras que reflejan diferentes estilos artísticos, todas están cortadas por el mismo patrón, poniendo de manifiesto el gusto de la ciudad por piezas de acusada serenidad y rehuendo siempre del movimiento, tanto en formas como en paños que veremos posteriormente en la serie de crucificados de Diego Márquez.

Los crucificados clásicos. La cuestión del manierismo. La influencia de la Academia

El profesor Morales Folguera²³, apunta la voluntad de restablecer en la Ciudad de Antequera la *Academia o Escuela de Nobles Artes* en 1786 al amparo de la Real Academia de San Fernando. Esta institución que, hasta donde sabemos, tenía como objetivo la enseñanza del diseño entre sus alumnos, nos interesa por varias razones. La primera por la propia fecha de su fundación 1786, ya que Diego fallece en 1791. Por lo tanto, e invocando aspectos cronológicos, si existen obras suyas documentadas en 1787 y 1790, podrían constatarse unas posibles influencias e interferencias de los preceptos academicistas²⁴. Ahora bien, ya desde los años 70 viene denotándose una depuración formal en la obra de Diego Márquez que queda perfectamente reflejada en dos de sus dolorosas, la de la Colegiata de San Sebastián de Antequera, realizada en 1757, y la dolorosa de la Iglesia del Carmen de Estepal ejecutada en 1787, exactamente 30 años después de la primera. En este sentido, y si bien ambas comparten una serie de relaciones formales, sus anatomías y las disposición de los paños denotan otro tipo de intereses, a la par que una pérdida en la concepción del movimiento. Este mismo proceso lo podemos percibir también en el San Juan Nepomuceno conservado en la misma iglesia del Carmen de Estepa, o en el mencionado Cristo de la Humildad y Paciencia (1772) de Estepa.

En relación a estas cuestiones, queremos añadir otras cuestiones desde el punto de vista del posible marco formativo en el que se pudo mover Márquez, así como de aquellos aspectos que le vienen directamente tanto de su propia dimensión social como del clima espiritual de la época, sin olvidar las manifiestas relaciones que existen entre los volúmenes y las soluciones pictóricas de las policromías de Fernando Ortiz y Diego Márquez, tanto en los estofados y como en las carnaciones. Ortiz nace en 1717, siete años antes que Márquez, y fallece en 1771, mientras

²² En relación a esta obra, pensamos que formalmente fue una escultura que pasó desapercibida para nuestro escultor ya que se encontraba a las afueras de la ciudad en el convento de la Magdalena. Es interesante mencionar que si bien formalmente no resulta de excesivo interés, el Cristo presenta una tonalidad rojiza en su anatomía, que podría ser considerada como precedente o fuente de inspiración para las que realiza Diego Márquez, cuestión que también puede ser refutable si tenemos en cuenta la propia realidad de Fernando Ortiz y su crucificado del Amor de Málaga.

²³ MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Arte Clásico y Académico en Málaga (1752-1834)*. Málaga Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 1994.

²⁴ No debemos olvidar que sobre estas fechas se está trabajando en la posible ampliación de la Parroquia de San Pedro como sede de la colegiata, cuyas reformas se plantean en clave a los nuevos preceptos del clasicismo emanados directamente de la Academia de San Fernando.

que Márquez lo hará veinte años después, en 1791. Por citar un ejemplo podemos mencionar los crucificados de la Misericordia de Antequera y del Amor de Málaga, donde la policromía de ambos muestra una misma tonalidad rosácea, además de una integración tonal de la sangre en las carnaciones. El crucificado del Amor nos sitúa en el contexto productivo dieciochesco que pone de manifiesto cómo el Cristo de la Misericordia es un hijo de su tiempo, y no una obra del siglo XVII (Fig. 5).



Fig. 5. Entre los crucificados de la Misericordia de Diego de Márquez y el del Amor de Fernando Ortiz, existe importantes relaciones, tanto formales como en la cuestión de la policromía, cuestión que pone de manifiesto como el crucificado de la Misericordia es fruto del quehacer del siglo XVIII. *Cristo de la Misericordia*. Iglesia de San Pedro, Antequera (Málaga). Diego Márquez, Hacia 1789; *Cristo del Amor*. Santuario de la Victoria, Málaga. Fernando Ortiz, S. XVIII. Fotografías del autor.

Con respecto a esto citar que José de Medina y Fernando Ortiz, no sólo habitaron en la misma época, sino que además debieron mantener un trato continuo, prueba es la correspondencia que en la década de los sesenta ambos escultores mantuvieron presuntamente²⁵. Y otro dato, totalmente pasado de largo por los investigadores, es la cuestión de que ambos escultores fueron académicos de San Fernando: Ortiz es nombrado Académico de Mérito por la escultura en 1756, y Medina fue otorgado con la misma distinción en 1773. Entre ambos: Diego Márquez, un escultor de provincias que se vio influenciado por el quehacer de los anteriores. Queremos ver aquí el posible punto de inicio en la asimilación de los preceptos clasicistas por parte de Márquez.

²⁵ Este dato es mencionado por Romero Torres, sin especificar el contenido ni la ubicación de las cartas. ROMERO TORRES, José Luis. *La Escultura del barroco...*, op. cit. pág. 118.



Fig. 6. En el año 1592, José Hernández realizó el Cristo de la Paz, que posteriormente se convertiría en el punto de referencia para los crucificados clásicos de Diego Márquez. *Cristo de la Misericordia*. Iglesia de San Pedro, Antequera (Málaga). Diego Márquez, Hacia 1789; *Cristo de la Paz*. Iglesia del Carmen, Antequera (Málaga). José Hernández, 1592. Fotografías del autor.

Volviendo al tema de los crucificados, se impone apostillar que aquello que venimos denominando como “clasicismo” no es, a los ojos de Diego Márquez, sino un pseudo-manierismo que, si bien conceptualmente tiene como marco referencial los preceptos emanados directamente desde Madrid, por medio de dos vías (la propia Academia, y aquella otra que le debió llegar por medio de José de Medina y Fernando Ortiz), a la hora de resolver determinados problemas, Diego no parte de una estatua clásica para realizar sus crucificados, sino que busca en el propio fondo clásico de la ciudad, echando la mirada al esplendoroso siglo XVI y tomando como modelos obras capitales de la historia de la escultura antequerana, sin reparar que sus modelos no eran renacentistas, sino manieristas. De esta manera, cuando él realiza sus crucificados del periodo clásico estos hacen referencia a un lenguaje conceptual de formas estilizadas, y en cierta manera poco definidas, que aluden directamente a una de las dos vías que se abren en la ciudad en el último tercio del siglo XVI, tomando como modelo directo el Cristo de la Paz de José Hernández (Fig. 6) y descartando la vía lánguida y de formas poco volumétricas abierta por Diego de Vega.

El grupo de crucificados clásicos sobresale por la elegancia de sus formas, cuestión que se manifiesta tanto desde el punto de vista del sistemas de proporciones como del desarrollo del

tratamiento corporal, de corte más delicado y estilizado que las obras “barrocas”, que por ejemplo en Misericordia y Milagros, permiten asimismo una lectura completa de la obra desde los pies a la cabeza, según dijimos. En ambos modelos el factor “serenidad” es clave en la concepción formal, presentando un tratamiento anatómico que si bien parte desde un mismo esquema compositivo, la corporeidad que presenta el Cristo de la Paz, con cierta desproporción entre la cabeza y tronco, un poco más pequeña ésta, propia del manierismo antequerano, se resuelve con un sistema de proporciones más trabajado en Misericordia, que además muestra unas hechuras que parten del modelo del siglo XVI, pero que presentan personalidad propia.

Los cinco crucificados que incluimos en el grupo presentan estas particularidades formales que venimos anunciando. Los dos primeros, de pequeño tamaño, serían el contrapunto al Cristo del Museo de las Descalzas de Antequera (1754), de anatomía muy marcada y heredero del Cristo de las Penas. Tanto Salud como Clemencia, acusan una impronta muy semejante a Misericordia, con el que comparten no sólo la apariencia formal, sino la concepción general y la policromía. En el caso de la Clemencia, muestra la solución en el paño de pureza propia de Diego Márquez, que nos permite la lectura completa de la pieza. En contraposición, el Cristo de la Salud, nos ofrece un paño envolvente que rompe la lectura de la pieza. Milagros, Misericordia y el crucificado del Cementerio ofrecen el mismo esquema compositivo que los dos anteriores, y acusan la mencionada relación en lo que se refiere a la policromía, en sintonía con la totalidad de la obra.

CONCLUSIONES

En función al análisis aquí propuesto, hemos podido establecer dos grupos de crucificados dentro de la producción del escultor antequerano Diego Márquez. Para la configuración de los tipos se han tenido en cuenta las obras documentadas del propio escultor, estableciendo en función de ellas la mencionada clasificación. Es importante mencionar que las opiniones que aquí vertimos parten de un análisis de toda la producción conocida del escultor Diego Márquez. Se han tenido en cuenta la morfología, las composiciones y especialmente la cuestión de la policromía, que lo relaciona con preceptos propios de la segunda mitad del siglo XVIII.

Hemos denominado a estos dos grupos como crucificados “barrocos” y “clásicos”, para los que además de proponer las obras que los constituyen, se ha sugerido la datación aproximada del periodo, amén de mencionar las fuentes de inspiración de cada uno de ellos.

En el primero de los casos, para los barrocos, creemos que su fuente de inspiración parte del Cristo de las Penas de Juan Bautista del Castillo, conservado en la Parroquia de San Pedro de Antequera, de la que era vecino Diego Márquez. Para el segundo grupo, la obra que se tomó como

punto de referencia fue el Cristo de la Paz, actualmente en la Iglesia del Carmen, realizado por José Hernández.

Realizada la propuesta de clasificación, hemos reflexionado sobre las influencias del academicismo en la ciudad de Antequera, y como éstas llegaron a Diego Márquez.

MITRA, MECENAZGO Y SANTIDAD: EL ARZOBISPO DE SEVILLA, AMBROSIO SPÍNOLA Y GUZMÁN, Y EL ESPLENDOR DE LAS ARTES (1669-1684)

José Gámez Martín

Dentro del estudio de los prelados como mecenas de las artes y por medio de las mismas promulgadores de los principios de Trento en luchar contras las herejías, nos acercamos en esta ocasión a la figura de Ambrosio Ignacio Spínola un ejemplar arzobispo de Sevilla de recia fama de santidad y cuyo pontificado está marcado por el año 1671 en donde se consiguió la beatificación del rey Fernando III lo que llevó a que la ciudad estallara en fiestas de barroquizante alegría.

Ambrosio Spínola y Guzmán, padre de los pobres, prelado ejemplar¹

Nacido el 7 de enero de 1632 hijo de los marqueses de Leganés y sobrino de Agustín de Spínola que lo antecedió en la sede de san Isidoro, al morir su madre entró en el palacio real en 1639 por influencia del conde duque de Olivares. Con tan sólo 11 años entró de canónigo de Santiago de Compostela donde su tío era arzobispo pasando con él a Sevilla tras ser nombrado prelado hispalense siendo nombrado allí canónigo y arcediano de Reina en 1646, Estudió en el colegio mayor Maese Rodrigo graduándose en teología y leyes en 1652, fue ordenado canónigo de Toledo en 1654 ordenándose de sacerdote dos años después, fue nombrado obispo de Oviedo en 1665 y casi a vuelta de correo fue designado para la mitra de Compostela en 1668 y un año después a Sevilla en lo que se puede apreciar como una carrera meteórica avalada no sólo por sus méritos personales sino también por el nepotismo que corrumpía las altas esferas.

¹ La principal fuente para el estudio de Ambrosio Ignacio Spínola es una biografía publicada en mayo de 1684, apenas un mes después de su muerte, por el canónigo Juan de Loaysa, y titulada: *Pésame a la Santa Iglesia en la reciente muerte de su venerable prelado.... Don Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán, con un breve resumen de su ejemplar vida*. Su biografía y apostolado en Sevilla es recogida fehacientemente por MORGADO, José Alonso. *Prelados sevillanos*, Sevilla, 1906, págs. 560-580. Un atractivo resumen periodístico en ROS, Carlos. *Los arzobispos de Sevilla*, Sevilla, 1986, págs. 194-197. La implicación del prelado con el mundo artístico es tratada magistralmente por ÁLVAREZ LOPERA, José. “El arzobispo Spínola, Valdés Leal y la serie de la vida de San Ambrosio”, en *Valdés Leal. La vida de San Ambrosio*, Madrid-Sevilla, 2004, págs. 9-62. La amistad de Spínola con Miguel Mañara será tratada por el autor de estas líneas en un próximo trabajo: “Miguel Mañara, Ambrosio Ignacio Spínola y el Santo Sepulcro de Jesucristo. Caridad santa, muerte derrotada y triunfo barroco”.

Su labor en Sevilla estuvo marcada por su benigno carácter y su responsabilidad para convertir a los infieles, siendo famosas las predicaciones de la cuaresma de 1672 con predicación del padre Tirso González de Santaella y el apoyo para su organización del caballero Miguel Mañara, celoso reformador de la hermandad de la Santa Caridad y que llevó a la conversión y bautismo de 22 moros en cuidada e inolvidable ceremonia en el trascoro catedralicio.

Un gran campo de batalla del arzobispo fue la supresión de los espectáculos teatrales la cuál contó con el apoyo del propio ayuntamiento y nuevamente con la participación de Mañara concediéndose esta prohibición en 1679 estando la ciudad sin los mismos por un período de 3 años.

En su conducta personal fue celoso y desprendido hasta el extremo en la práctica de la caridad socorriendo con trigo a los conventos pobres en las Pascuas de Navidad y Resurrección, tenía por costumbre dar un cuarto de limosna a los pobres que diariamente concurrían a palacio por lo que tuvo a bien abrir una puerta del mismo mirando a la calle Abades todos los jueves del año daba de comer a 13 pobres en memoria de Jesús y sus discípulos y cada quincena llevaba comida a los hospitales lo que hizo exclamar al jesuita Aranda en su famosa biografía del venerable Contreras *“este virtuosos príncipe todo celo, todo amor, todo blandura, todo hacer bien, todo obrar mejor, nada suyo, todo de los pobres, todo limosnas, todo piedad”*.

Teniendo en cuenta las limitaciones de espacio y que el corazón del trabajo se centra en las fiestas por la subida a los altares de San Fernando, sí puedo aunque sea, citar las relaciones que Spínola tuvo en sus años de arzobispo con el mundo artístico Su amistad con Miguel de Mañara, aún por cierto no del todo estudiada, permite vislumbrar que el prelado conocería las inquietudes artísticas del caballero reorganizador de la Santa Caridad, y que por su mano estrecharía relaciones con los artistas que trabajaban en la construcción de la nueva iglesia del Hospital: Murillo, Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda, o Pedro Roldán. Spínola también se relacionó con el canónigo Justino de Neve e incentivó la construcción del hospital de Venerables Sacerdotes, pidiendo al cardenal romano Cibo la fundación de este hospicio en 1679, promoviendo igualmente la erección del del Pozo Santo a cargo de las hermanas Marta de Jesús y Beatriz Jerónima de la Concepción el 18 de enero de 1682.

Su principal labor de mecenazgo artístico, como es bien conocido, es el encargo de ce oratorio en el cuarto bajo del Palacio Arzobispal en alguno de cuyos cuadros está representado el propio prelado y que el pintor terminó en 1673, dos años después de las fiestas fernandinas y casi contemporáneamente a los trabajos realizados en el Hospital de la Santa Caridad.

Spínola fallece el 14 de mayo de 1884 y su cuerpo se veneró en la catedral exactamente en la capilla de san Laureano hasta el día 17 donde se celebraron los funerales por la mañana trasladándose su cuerpo la noche de ese día a la iglesia de la Compañía junto a los restos de su tío

Agustín pues ambos querían reposar en la iglesia aún en construcción de las Becas también colegio jesuítico.²

El definitivo traslado al colegio reseñado tuvo lugar el 4 de marzo de 1710.³

La apoteosis festejante y el barroco efímero. Beatificación de San Fernando

Es sin duda el año 1671 el que marca con más propiedad en el desarrollo e implicación de las artes el pontificado hispalense de Spínola al conseguirse la anhelada subida a los altares del conquistador de la ciudad lo que equivalía a una ratificación pontificia en los caminos de la santidad de la agonizante monarquía de los Austria.

Si nos preguntamos el por qué de ese interés de los Austrias en la canonización del conquistador rey medieval no tendremos muchos problemas en encontrar la respuesta canalizada en dos vertientes. Una, y quizás la más importante, su subida a los altares daría legitimidad religiosa a la corona española, ya que uno de sus miembros poseía la santidad por su fiel servicio a la Iglesia como realizaban también siguiendo su santo ejemplo todos sus sucesores en el trono; la otra era la posibilidad de los reyes españoles de igualarse en importancia jerárquica a los monarcas de la vecina nación francesa y que desde 1297, por decisión del papa Bonifacio VIII, tenían santificado al rey Luís IX primo de San Fernando y que poseía abundantes concomitancias con el rey castellano, no sólo la referida a su parentesco familiar, sino también por su reconocida religiosidad que le hacía incluso practicar la castidad con su esposa en las vísperas de festividades religiosas, y por su vigorosa defensa de la fe como rey guerreo al servicio de la fe como cruzado en Tierra Santa para reconquistar la tierra de Jesucristo de manos de los infieles enemigos de la cruz.

Otro factor que sin duda contribuiría al deseo de la canonización sería el ejemplo de la vecina Portugal que en los tiempos de unión con España solicitó por medio de Felipe III al Papa Paulo V el proceso para la reina Isabel, nieta del rey Jaime I de Aragón y esposa del luso Dionisio I, fallecida en olor de santidad en 1636 y cuya canonización fue recibida por Felipe IV en 1625 aunque la bula no se expidiera de forma oficial hasta 1742.

Tras un largo proceso que marca casi toda la centuria, la llegada del gran y esperado día se produjo el 11 de febrero de 1671 con la firma y promulgación por parte del papa Clemente X del breve *Sanctissimus Dominus* por el que se reconoce el culto inmemorial tributado en la Capilla Real al rey conquistador y, tras la alabanza de sus virtudes, se concede en su honor misa y oficio propio a celebrar en los reinos de España, por lo que se trata de una beatificación o

² Archivo Parroquial del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Defunciones, libro 20, años 1683-1693, fols. 27 y 27 vto.

³ MORGADO, José Alonso. *Prelados...*, op. cit., págs. 575 y 576.

reconocimiento papal del culto que desde su muerte se había oficiado a su memoria. Tras el reconocimiento de la riqueza litúrgica a él tributada, el oficio de su nueva festividad tan sólo podía ser celebrado como beato en el lugar de su origen y no en la Iglesia Universal como hubiese sido en el caso de la promulgación de una canonización.

La noticia llegó a Sevilla el 3 de marzo y dos días después el cabildo catedral se reunía para disponer las oportunas celebraciones, siendo la primera decisión adoptada tres repiques solemnes a cargo de la Giralda.

En los días siguientes se sucedieron diferentes reuniones de los capitulares catedralicios en las que se acordó, como núcleo central de los festejos, la celebración de una suntuosa procesión para la que se encargó la ejecución de una imagen del nuevo beato “*muy costosa y rica, puesto que ha de ser estofada con corona imperial de plata dorada*”, y se decidió acompañara a la nueva imagen en el cortejo la de Nuestra Señora de los Reyes tan íntimamente relacionada con el rey, gran devoción y abogada del pueblo de Sevilla. Los ceremonieros del cabildo catedralicio, siempre tan celosos de cumplir con las normas litúrgicas establecidas, incluso elevaron consulta a la nunciatura sobre la idoneidad de que participara en la procesión la nueva imagen del rey teniendo en cuenta su sola declaración de beato, a lo que contestó en tono afirmativo el señor nuncio. En las actas de las reuniones se aprecia el esfuerzo de los calonges por el exorno de las capillas catedralicias y la construcción de aparatosas arquitecturas efímeras que, cuajantes en el más profuso barroquismo, sirviesen de apoteosis triunfal en la lírica exaltación de la monarquía triunfante y santificada⁴.

Para la historia del arte es de sumo interés el estudio de todas las fiestas organizadas por la Sevilla barroca con motivo de la beatificación del Rey, resaltando el adorno interior del templo catedralicio, participando en el diseño arquitectónico Valdés Leal y Bernardo Simón de Pineda; Pedro Roldán en las labores escultóricas; y Murillo, Matías de Arteaga y Pedro de Medina en las pictóricas⁵.

Todas las capillas catedralicias refulgían exornadas de terciopelos y brocados destacando de entre ellas, como era de justicia, la Real en cuyo presbiterio se encontraban arrodilladas ante el sepulcro del monarca las imágenes de Carlos II y de su madre Mariana así como también

⁴ Las estudia RUBIO MERINO. “Fiestas de la Iglesia de Sevilla en la beatificación de san Fernando a través de los acuerdos del cabildo catedral. Año 1671”, en *Memoria Ecclesiae*, tomo XXVI, Oviedo, 2005, págs. 216-221.

⁵ Obra fundamental para el estudio de estas celebraciones es el libro de TORRES FARFÁN, Fernando. *Fiesta de la Santa Iglesia de Sevilla al culto nuevamente concedido al Señor Rei San Fernando III de Castilla y León*. Sevilla, 1671. Hay una reedición en Madrid de 1984 preparada por BONET CORREA, Antonio.

Para las celebraciones desde un punto de vista artístico véase QUILES GARCÍA, Fernando. *Por los Caminos de Roma*. Madrid, Miño y Dávila, 2005. Págs. 57-102; y MORENO CUADRO, Fernando. “Humanismo y Arte Efímero: la Canonización de San Fernando”, en *Traza y Baza*, Nº 9, Valencia, 1985, págs. 21-90.

aparecía, en una costosa peana de plata, la antigua imagen del rey, venerada hacia lustros en el real recinto.

El Patio de los Naranjos también se caracterizaba por su profusa decoración. Desde su fuente, convertida en un monte, a la fachada superpuesta al templo, convertida en un juego de perspectivas y cuya financiación corrió a cargo de la Hermandad de Ánimas radicada en la Capilla del Sagrario Catedralicio.

El corazón de esta apoteosis ornamental fue erigido en el trascoro con un monumental triunfo en el que junto al nuevo beato aparecían el pontífice Clemente X, el rey Carlos II y su madre Mariana de Austria en una perfecta simbiosis de los dos poderes, terreno y espiritual, que tenían el deber de conducir al pueblo fiel por los caminos de los bienes espirituales y materiales.

La satisfacción y el orgullo de los componentes catedralicios por el desarrollo brillante logrado en las fiestas de la beatificación no sólo desde el punto de vista litúrgico sino también desde el artístico por la riquezas sorprendentes de las efímeras creaciones se denota en el encargo realizado al poeta Torre Farfán de la realización de una obra que reflejara literaria y gráficamente la grandiosidad de lo celebrado y permitiera que su recuerdo continuara vivo en las venideras generaciones de sevillanos. Así *Las fiestas de la Santa Iglesia por el nuevo culto* está unánimemente considerada como una de las mejores obras impresas en la historia española por la calidad de sus grabados, que nos permiten hacernos una idea de las arquitecturas creadas para la ocasión, como el triunfo del trascoro o el altar murillesco del Sagrario, resaltando también del conjunto bibliográfico la bellísima imagen de la portada, donde se representa al bienaventurado rey en pintura de Herrera grabada por Matías de Arteaga. El beneplácito de los calonges por el ejemplar libro resultante se denota en el envío del mismo a la mayoría de las instituciones españolas, además de los dos ejemplares remitidos a la casa real, o los otros dos con destino a la corte pontificia⁶.

Nada más concluidas las fiestas catedralicias comenzaron, sin solución de continuidad tras la octava del Corpus cuya solemnidad fue celebrada el 28 de mayo, las celebraciones de las iglesias y conventos hispalenses que tuvieron el complemento de la alegría profana consistente en juegos de máscara, de artificios y corridas de toros para solaz y deleite de todos los sevillanos⁷. Este conjunto de festejos, amén de los realizados un siglo después por el Patronato de la Purísima Concepción sobre las Españas entre los años 1761 y 1763, constituyen un ejemplar documento

⁶ Sobre el libro puede verse BONET CORREA, Antonio. "El poeta Torres Farfán y la fiesta de canonización de San Fernando en Sevilla en 1671", en *Andalucía Monumental. Arquitectura y Ciudad del Renacimiento y el Barroco*. Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1986, págs. 127-147.

El manuscrito de la obra y un ejemplar de la misma en de la Archivo de la Catedral de Sevilla: Secc. VIII, 33(3), *Misceláneas de varios papeles tocantes...*

⁷ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo. "Rey y Santo. Ceremonial por Fernando III en la Catedral de Sevilla", en *Visiones de la monarquía hispánica*. Valencia, Universidad Jaime I, 2007, pág. 113.

artístico devocional y barroco de la genuina y característica religiosidad sevillana durante la Edad Moderna⁸.

La monarquía incentivó las celebraciones fernandinas por todo el territorio hispánico y lógicamente adoptadas al gusto imperante de arte efímero, oraciones, certámenes poéticos y ceremonias litúrgicas como las realizadas en Córdoba, Granada, Málaga, Madrid, Burgos e incluso en la Iglesia española de Santiago en Roma y allende los mares en tierras imperiales en el convento de los dominicos en la Ciudad de Méjico en septiembre de 1663⁹.

Durante toda la centuria seiscentista tan marcada por el proceso de canonización de Fernando III la capilla real vive un proceso de adaptación artística y sobretodo se afianza la devoción urbana a la imagen de la Virgen de los Reyes imagen tan enraizada en los sentimientos biográficos del venerable monarca y que contó con el esfuerzo de sus capellanes para que su presencia fuera aún mas viva en los anales de la hispalense ciudad donde señoreaba el espacio devocional de la misma desde su gloriosa entrada el 22 de diciembre de 1248.

Para afianzar el culto y a pesar de la economía el 27 de julio de 1606 se pide información al platero catedralicio del valor “de dos candeleros grandes y de plata para la Real Capilla y para su altar mayor” encargándosele la obra a Juan de Ledesma el 1 de septiembre mandándosele pagar “a Ledesma platero la hechura de los dos grandes candeleros de plata para la capilla a 4 reales el marco”.

Juan de Ledesma trabajaba ya para la catedral al menos desde 1602 y ese mismo año de 1606 realizó una lámpara con destino a iluminar la capilla de la Virgen de la Antigua y recibió pago también por unos incensarios y cetros nuevos para el culto del catedralicio cabildo.

El coste de la obra encargada por los capellanes reales, por cierto no recogida por los autores que han tratado a este artista fue sufragado en varios pagos mensuales teniendo que conseguir efectivo vendiendo por 150 reales un verdugado que tenía la Virgen y que no estaba hecho a medida, como se había hecho también dos años antes con un vestido entregado por el caballero veinticuatro Pedro Díaz de Herrera y que fue enviado a las Indias “para que allí se venda mejor” con el fin de renovar con el dinero obtenido el precario estado de los ornamentos litúrgicos de los señores capellanes¹⁰.

⁸ GÁMEZ MARTÍN, José. “[Fiestas de la Compañía de Jesús en Sevilla por el patronato de la Purísima Concepción en España y sus indias](#)” en [Los Jesuitas en Andalucía: Estudios conmemorativos del 450 aniversario de la fundación de la provincia](#), 2007, págs. 445-458.

⁹ RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. “Los reyes santos”, en *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón, Universidad Jaime I, 2007, págs. 164-165.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 119.

Sobre el platero Ledesma debe verse el completo trabajo de SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J. “Juan de Ledesma Merino (h1572-1632), platero de la Catedral de Sevilla”, en *San Eloy Estudios de platería*, Murcia, Universidad, 2005, págs. 505-524.

Durante los años del proceso hay que resaltar el cuidado tenido por los capitulares para dignificar el sepulcro del venerable especialmente para encajarlo en la hechura de un nuevo retablo que presidiese la capilla el cuál se demoró en el tiempo especialmente por los problemas especiales de su instalación y que del proyecto original de Ortiz de Vargas en el que se realizaba un sentido cultural a la reliquias del rey flanqueadas por las imágenes de los patrones Isidoro y Leandro pasó al estrenado en 1649 en donde la iconología del mensaje pasa a una exaltación mariana al estar presidido por la imagen de la Virgen de los Reyes rodeada por elementos de muy clara vinculación concepcionista, la gran devoción junto a la imagen fernandina del promotor de la obra el arcediano de Carmona y figura sobresaliente de la Sevilla barroca, don Mateo Vázquez de Leca¹¹.

En este contexto de unir la devoción a la Virgen en el proceso beatificante hay que situar una noticia publicada hace ya algunos años por Fernando Quiles, la escritura de realización de un manto y palio para Nuestra Señora y que a pesar de su indudable interés ha pasado bastante desapercibida para los investigadores, en esta ocasión tengo la satisfacción de publicar el documento al completo fijando su fecha en 1628 anticipando la fecha dada por el acreditado investigador que lo situaba en 1634, esta nueva fijación cronológica es interesante pues entra en el período en que el donante don Lorenzo de Cárdenas, conde de Puebla del Maestre fue alcalde de la ciudad ya que llevó el bastón de mando desde 1626 a 1629 realizando una gran labor de mejora urbanística especialmente en la Barqueta a la que dotó de la famosa Terraza de las damas con sabio y prudente conocimiento político como también demostró al ser gobernador de las indias y presidente de la contratación¹².

La premura de tiempo obliga a don Lorenzo a no reparar en gastos con el fin de que las obras vieran procesionalmente la luz agosteña por lo que manda vengan todos los bordadores que hubiese menester para coronar con éxito el proyecto responsabilidad de los bordadores Cristóbal Ortiz de Rivadeneira y Marcos Maestre¹³.

¹¹ GÁMEZ MARTÍN, José. “Por heredera de mis bienes a la Santísima Virgen Nuestra Señora de los Reyes. El mecenazgo artístico de Mateo Vázquez de Leca en la Capilla Real de Sevilla”, en *Boletín Cofradías de Sevilla*, Agosto, 2010, págs. 656-662.

¹² CONTRERAS RODRÍGUEZ-JURADO, José. “De los Asistentes a los Alcaldes Constitucionales”, en *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*. Sevilla, Guadalquivir, 1992, págs. 256.

¹³ GUILLES, Fernando dio la noticia en un artículo publicado en 1999 en el Instituto “Camón Aznar” titulado “En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo”. El mismo autor lo reformó y publicó de nuevo en su libro *Por los caminos de Roma*, op. cit., 57-102. En el mismo libro transcribe parte de la escritura (págs. 152-153) que reproduje de forma completa en el apéndice documental de mi trabajo: “*Triunfo al estilo de la antigua Roma, Nuestra Señora de los Reyes y la beatificación de san Fernando*” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, agosto, 2012, nº 642, pág. 634. Hasta el momento no puedo documentar si la obra encargada fue felizmente concluida, lamentablemente el libro 3º de los Autos Capitulares de la Capilla Real de los años 1617-1633 no se encuentra en el Archivo, a lo que se suma que los Autos Capitulares catedralicios correspondientes al año 1628 guardan también riguroso silencio sobre el tema. Incluso cuando el 10 de abril de 1629 una representación del Cabildo se despide oficialmente del conde de la Puebla por terminar su labor como Asistente, el acta tampoco da información sobre esta muy interesante

No es de extrañar pues que Nuestra Señora tuviese una devota presencia en los fastos catedralicios celebrados para festejar la beatificación que alcanzaron tal esplendor que fueron definidos por el jesuita padre Solís en 1730 como “Triunfo al estilo de la antigua Roma”¹⁴, a pesar de las precarias condiciones económicas de los capellanes que se denotan en las primeras reuniones.

Teniendo ya un remanente monetario de una concesión se forma una comisión de capellanes para que organizaran el “exorno de la capilla con colgaduras y terciopelos” y se comunicasen con el cabildo catedral para organizar la posible procesión a la que se oponían tanto el arzobispo Spínola como algunos canónigos que siguiendo el espíritu concesorio de la bula papal entendían no era litúrgico procesionar la imagen de un beato, por cierto encargada para la ocasión al artista Pedro Roldán que consagraría con su realización la iconografía fernandina.

En la reunión del 3 de abril del cabildo catedralicio se decidió que esta imagen “...ha de ser nueva, se hará muy costosa y rica, puesto que ha de ser estofada con corona imperial de plata dorada, empuñando con la una mano la espada y con la otra teniendo el globo, cadena para el pecho y espuelas calzadas, todo de plata dorada y muy primorosamente labrado”. En esta reunión se acordó que fuese el canónigo Andrés de León quien tuviese la responsabilidad de encontrar al imaginero que hiciera la obra, como se refrendó asimismo en la reunión del 13 de abril. También a Andrés de León, se le encargaron otras responsabilidades en estas fiestas, como entre ellas, los fuegos, los vestidos para los Seises, la adquisición de estampas con la efigie del nuevo rey beatificado, que habían de ser “de tafetán y raso”, o el adorno de flores, así como el ornato del altar mayor dispuesto para la fastuosa liturgia de la gran fiesta de acción de gracias¹⁵.

Mientras se discutía o no la celebración de procesión los capellanes acordaron el exorno de la capilla encargando las labores al capellán Francisco Leonardo Guerra que dirigió a los artistas para que cubriesen los muros de damasco, terciopelo y carmesí alternándolos con símbolos monárquicos a la vez que se construyó una efímera urna de plata bruñida que hacía las funciones de grada. El exorno “contó con el acierto de toda la ciudad” y al capellán aún se le debían 100 reales que había anticipado de su pecunio el 20 de mayo del año siguiente¹⁶. Está por estudiar la labor que en la capilla realizó Guerra donde ingresó como capellán el año 1666 teniendo un gran olfato tanto organizativo como artístico hasta que siendo designado en 1689

donación. Archivo de la Catedral de Sevilla. Sección I, Secretaría, libros de Autos Capitulares, 54 (1626-1630), fol. 239vto.

¹⁴ DE SOLÍS, Antonio S. J. *Gloria póstuma en Sevilla de San Fernando Rey de España, desde su feliz tránsito, hasta la última Traslación de su Incorrupto Cuerpo el año 1729*. Sevilla, Imprenta Municipal (Edición facsimilar conmemorativa del 750 aniversario de la Conquista de la Ciudad), 1998, pág. 86.

¹⁵ A. C. S. Sección I., Secretaría, Autos Capitulares, 71 (1671-1672), fol. 26 vto. y 27.

¹⁶ A. C. S. Sección IX, Archivos Depositados, Capilla Real, Autos Capitulares, libro 6 (1670-1682), fol. 9 y 33.

canónigo de la catedral de Canarias potenció en aquellas islas la devoción a la Virgen de los Reyes y a san Fernando¹⁷.

Una vez que por sabia decisión de la nunciatura fue aprobada la celebración de la procesión, el 15 de mayo en representación del cabildo catedral el canónigo Justino de Neve auténtica alma mater en la organización de las celebraciones visita a sus vecinos los capellanes reales y les manifiesta el programa litúrgico establecido que había de ser concluido con la procesión la tarde del próximo 25 y se solicitaba “se llevase en ella la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Reyes y la espada del santo rey por el señor asistente como se lleva con el pendón del día de san Clemente y que el cabildo de capellanes así había de acordarlo por ser deseo de Su Majestad¹⁸.

El día siguiente el cabildo real acuerda lo solicitado por la catedral pero ajustándose al consabido protocolo tiene bien solicitarlo a Su Majestad la reina Mariana “de cuyas gracias no se puede esperar lo denegase”¹⁹.

El día 23 está ya el placet real pues se decide “la espada del Rey fuese como complemento de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Reyes en las fiestas del santo “, al día siguiente se confirma que el señor asistente había aceptado todas las condiciones del protocolo procesional y para no ser menos que los capitulares de la catedral acuerdan celebrar fiesta propia en la capilla al nuevo culto con vísperas solemnes el día 27 y misa el 28 para la cual había de librarse fianza con el fin de que asistiese a la misma “la orquesta de la catedral” durante la misa se decidió que los servidores de la capilla “estén ricamente adornados como servidores del santo rey dentro de la valla del altar donde está su sepulcro”²⁰.

Tanto los canónigos como los capellanes cuidaron con minucioso tacto el desarrollo de los cultos festivos especialmente de la procesión que con tanto ahínco habían conseguido decidiéndose entre otras curiosidades litúrgicas el que los canónigos fuesen revestidos con sobrepellices en vez de capas pluviales pues había decidido el arzobispo presidir sólo de medio pontifical, el encargo de dalmáticas nuevas para el cuerpo de acólitos, y que la nueva imagen del rey llevase un palio de respeto no así la de Nuestra Señora “que lleva toldo en sus parihuelas como en la fiesta de la Asunción”²¹.

La tarde del día 24 se celebraron las primeras vísperas con la asistencia del ayuntamiento en pleno con traje de gala y el tribunal de la inquisición con todo su séquito siendo el culto

¹⁷ A. C. S. Sección IX, Archivos Depositados, Capilla Real, Autos Capitulares, libro 27. Personal de la Capilla (1595-1956), fol. 32.

¹⁸ A. C. S. Sección IX, Archivos Depositados, Capilla Real, Autos Capitulares, libro 6 (1670-1682), fol. 7vto y 8.

¹⁹ *Ibidem*, fol. 8.

²⁰ *Ibidem*, fol. 8r y vto.

²¹ A. C. S. Sección I., Secretaría, Autos Capitulares, 71 (1671-1672), fol. 35 y 38.

presidido por el arzobispo que lo celebró de pontifical que estuvo asistido por todo el cabildo “con infatigables sonidos de campanas y otros instrumentos músicos”²².

El gran día fue el lunes día 25 con misa pontifical por la mañana y procesión por la tarde, la misa estuvo oficiada por el prelado y predicada por Juan Santos Grande de San Pedro canónigo escriturista llenándose el canto de gloria desde la bóveda del templo gran cantidad de flores y “cedulillas “de texto ensalzando las virtudes del nuevo glorificado.

La salida de la procesión se realizó a media tarde tras las segundas vísperas solemnes y el cortejo se dirigió desde el gran túmulo del coro hasta la capilla real donde se recogió la santa espada realizándose el pleito homenaje de entrega como el día 23 de noviembre y “salía la procesión en que siguió la imagen de Nuestra Señora de los Reyes que salió de la capilla acompañada de sus capellanes y caballeros guardas, con la misma autoridad y grandeza de la que sale el día de su ascensión a los cielos”²³.

El itinerario fue el del Corpus, comenzando la composición del cortejo las cofradías llevando sus imágenes titulares la de las santas Justa y Rufina, presidía estas corporaciones la del Santísimo Sacramento del Sagrario Catedralicio “que consta de las personas más lucidas y poderosas de parroquia tan poderosa” y siguiendo el nutrido grupo de los religiosos con los capuchinos, los mercedarios descalzos con la imagen de San José titular de su convento, los descalzos agustinos que con la de san Nicolás de Tolentino, los mínimos con la de san Francisco de Paula, los mercedarios calzados con san Pedro Nolasco, los carmelitas con san Alberto, los agustinos calzados con Santo Tomás de Villanueva, los franciscanos con San Francisco y en último lugar los dominicos con el “Gran Patriarca”.

Le seguía el clero secular con todas las cruces de las parroquias que eran presididas por la catedralicia, y tras el personal de la Santa Iglesia y los niños seises que bailaron antes del comienzo del desfile, tras esto el cabildo metropolitano precedido por el Pendón del Beato que era llevado por el alguacil mayor de la ciudad don Lope de Mendoza y dentro del cabildo eclesiástico el asistente Conde de Lences, don Pedro de Villela llevando la Santa Espada, tras la que iba la capilla musical catedralicia precediendo a la imagen del rey portada en las parihuelas de la custodia y “venía el Sagrado Héroe de superior estatura al natural, armado de cintura arriba con arneses de plata cincelada de oro, calza entera con admirable bordadura, de preciosas piedras, botas blancas y espuelas de oro, ceñida la real y sacra frente de corona imperial del metal mismo: en la diestra empuñaba el conocido y sagrado azero, y en la izquierda el globo de

²² Una visión precisa de las fiestas bellamente barroquizantes en TORRES FARFÁN. *Fiestas de la Santa Iglesia...*, op. cit., págs. 314-327, ORTÍZ DE ZÚÑIGA. *Anales*, op. cit., V, págs. 242-248; y SOLÍS. *Gloria Postuma...*, op. cit., págs. 84-90.

²³ A. C. S. Sección IX, Archivos Depositados, Capilla Real, Autos Capitulares, libro 6 (1670-1682), fol. 8vto.

la esfera, antiguas insignias suyas. Pendía de los augustos hombros un collar de diamantes, que imitaba mucho al del insigne toisón, y de él una medalla orlada de los mismo con la imagen de Nuestra Señora de los Reyes , que caía sobre el manto de brocado...”²⁴.

Tras la imagen roldanesca el palio de respeto de “raso blanco de oro “ cuyos diez varales eran llevados por regidores del cabildo de la ciudad don Alonso de Monsalve caballero de Santiago, don Juan Gutiérrez provincial de la Santa Hermandad, don Diego Jalon de la de Calatrava, don Diego Caballero de la de Santiago, don Guillen Pedro de la de Calatrava, don Alonso Verdugo de la de Alcántara, don Tomás Ponce de León, don Pedro Jiménez de Enciso, don Pedro Venegas y don Alonso de Monsalve.

Seguía el resto del cabildo y personal de la Real Capilla “y venía aquí la Gran Madre, recordándole a Sevilla la católica acción del Santo Rey, quando triunfó de los moros en ella “la milagrosa efigie “venía debajo de su rico palio de brocado alto carmesí, sustentado en preciosos pilares de plata. Su traje majestuoso (que contaba con manto real y saya entera) ni pudo dar a conocer el color ni la tela (siendo uno y otro de gran primor y costo) porque todo se escondió en altas bordaduras de oro forrado de guaniciosas piezas de diamantes, con perfiles de perlas, gala, de la que también se vistió el Soberano Infante que esta Inmensa Majestad tiene en sus brazos”²⁵.

Culminaba la presidencia del señor arzobispo con don Luis Corbet y don Francisco de Paiva como diáconos de honor y la procesión concluyó ya de oscurecida volviendo la Virgen y la Espada a la Real Capilla donde finalizó “el día más deseado con que contó jamás esta república”.

El día 28 se celebró la fiesta del Corpus y en su octavario se mantuvo el monumento triunfal del trascoro y sus hazañas estuvieron presente en la oratoria sagrada de todos los días, el 5 una vez acabada la octava comenzaron las fiestas particulares principadas por la de la Sacramental del Sagrario²⁶.

Los capellanes están plenamente satisfechos , se congratulan y sancionan al sacristán mayor con 50 reales de su sueldo por no asistir como era su obligación al pleito homenaje de entrega de la espada dirigiéndose una carta a la reina el 7 de julio en la que le informan de las “grandezas celebrativas”²⁷.El interés de la monarquía por seguir el camino de la canonización se manifiesta en propia misiva de la soberana del 4 de agosto²⁸ y la ferviente devoción de los fieles en dos ricas donaciones en el mes de octubre a cargo por un lado del marqués de la Algaba de una espada con guarnición de ágata y oro de filigrana y con vaina guarnecida del mismo metal para

²⁴ SOLÍS. *Gloria póstuma...*, op. cit., págs. 87-89.

²⁵ TORRES FARFÁN. *Fiestas*, op. cit., pág. 326.

²⁶ ORTÍZ DE ZÚÑIGA. “*Anales*”, op. cit., V, págs. 247-249.

²⁷ A. C. S. Sección IX, Archivos Depositados, Capilla Real, Autos Capitulares, libro 6 (1670-1682), fol. 10, y 11 vto.

²⁸ *Ibidem*, 13.

que la luciera la antigua imagen del rey propiedad de la capilla y por otro un vestido para Nuestra Señora de brocado azul y flores blancas dado por la marquesa de Villamanrique para que la Virgen lo luciera “ el día de la Purísima”²⁹, a esta donación de claro sabor concepcionista se le suma después otra de la misma temática cuando el 10 de abril de 1673 un anónimo devoto le regala a la Virgen “una joya de oro de filigrana con una pintura de la Concepción y 20 asientos de perlas alrededor”³⁰.

Otras noticias denotan el arraigo devocional tras la beatificación entre otras la donación del capellán de Scalas Bernardo en 1673 de una dotación para la fiesta de la Asunción y su Octava con música y canto de las letanías³¹, el establecimiento de la fiesta mariana de los Dolores en la feria sexta de la dominica de Pasión³², el gran vestido para la Virgen de tela blanca y de oro entregado el 16 de septiembre de 1674³³ por un capitular catedralicio o la interesante consulta de precios realizada por los capellanes al escultor Pedro Roldán en abril de 1672 con el fin de que les realizara una imagen del santo conquistador³⁴.

Finalmente reseñar que el propio monarca Carlos II dio testimonio de su devoción personal al solicitar a los capellanes reales en julio de 1677 le fuera enviado con la mayor de las discreciones un anillo que tenía el santo rey sobre su pecho y que fue extraído de la urna en total secreto el 12 de agosto por dos capellanes reales en presencia del arzobispo Spínola y enviado a Madrid por medio del capellán Juan de Sangre para la veneración personal del último Austria³⁵.

Aunque sin duda fueron estas fiestas fernandinas las que marcaron el pontificado de Spínola en su relación con el cabildo catedralicio el estudio de las actas capitulares nos indica la buena armonía del prelado con sus calonges aunque sin perder su independencia en hacer valer sus derechos como aconteció en su intento de acabar con el contencioso que la catedral mantenía con la colegiata de Olivares para lo cual dio poder al juez de la iglesia Matías Gregorio de los Reyes y Valenzuela y al canónigo doctoral José Hurtado para que compareciesen ante el Rey y sus reales consejos.

²⁹ *Ibidem*, 16 vto.

³⁰ *Ibidem*, 52.

³¹ QUILES GARCÍA, Fernando. *Teatro de la gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el barroco*. Sevilla, Diputación-Universidad Pablo de Olavide, págs. 177-178.

³² A. C. S. Sección IX, Archivos Depositados, Capilla Real, Autos Capitulares, libro 6 (1670-1682), fol. 13.

³³ *Ibidem*, 69 vto.

³⁴ *Ibidem*, 33.

³⁵ Estudié la relación de la monarquía con relicarios y reliquias de San Fernando en un congreso de archiveros de la Iglesia celebrado en 2008, cuyas actas acaban de ver la luz GÁMEZ MARTÍN, J. “Gran Santo, Atleta de Cristo y Esforzado Campeón. Reliquias de San Fernando y la Casa Real Española” en *Memoria Ecclesiae*, nº 36, 2012, págs. 277-292. He vuelto a tratar el tema con nueva información y perspectiva en el discurso de clausura del curso en la Academia andaluza de la Historia “Ortiz de Zúñiga” el 29 de junio de 2012: “Quien podía decir ni contar las maravillas de tantos llantos. Reliquias de San Fernando para los Reyes de España”, cuya transcripción taquigráfica será reproducida en el boletín digital de la citada institución.

En los estrenos y cuidados de los bienes artísticos de la catedral durante su pontificado se percibe la celosa figura del prelado en la compra de una alfombra para el altar mayor en 1683³⁶, las 5 campanas para uso litúrgico en 1681³⁷, o el palio negro de 1682.³⁸ Especial devoción tuvo por la imagen de la Virgen de la Estrella a la que cuidó en su capilla pagando luces que la alumbraran y dejando en su testamento pecunio para celebrar allí misas por su alma³⁹.

De la prudencia y bondad del prelado y el cariño que le profesaban sus capitulares nos habla el sentimiento de los mismos ante su última enfermedad y muerte acordándose el 11 de mayo de 1624 unas rogativas por la salud de quien *tiene arruinado al arzobispado por las cuantiosas limosnas como padre de los pobres* ⁴⁰y el 15 de mayo se manifiesta el dolor por su óbito señalándose se mantenga para sus funerales *el mismo protocolo que se tuvo con su tío el señor cardenal*⁴¹.

³⁶ A. C. S., Sección 1, Secretaría, autos capitulares, libro 77, años 1683-1684, fol. 26.

³⁷ A. C. S., Sección 1, Secretaría, autos capitulares, libro 76, 1681-1682, fol. 284.

³⁸ *Ibidem*, fol. 41.

³⁹ Archivo Histórico Provincial, Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 24, legajo 17090, fol. 159.

⁴⁰ A. C. S., Sección 1, Secretaría, autos capitulares, nº 77, 1683-1684, fols. 25v-26.

⁴¹ *Ibidem*, fols. 26-26v.

ARTES PLÁSTICAS Y DEVOCIONES CONTRARREFORMISTAS EN UNA VILLA CONVENTUAL: EL TEMPLO DE LAS CARMELITAS DE UTRERA (SEVILLA)

Salvador Hernández González, Universidad de Sevilla

La fundación conventual

La iniciativa para el establecimiento en Utrera de este cenobio femenino correspondió al matrimonio formado por Don Francisco Álvarez de Bohórquez y Doña Catalina de Coria, quienes en su testamento otorgado en junio de 1577 expresaron su voluntad de fundar un monasterio bajo el título de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, sujeto a la Orden Franciscana. Pero en 1579 la fundación se reorientó hacia la obediencia carmelita, hasta que el 30 de noviembre de 1580 se formalizó la fundación de este convento de religiosas carmelitas de la Antigua Observancia bajo el mismo título de la Inmaculada Concepción¹.

Proceso constructivo y descripción de la iglesia conventual

La estrechez de la primitiva residencia conventual, establecida en el propio domicilio de los fundadores, no permitía que las religiosas dispusieran de un templo adecuado para las necesidades del culto comunitario. De ahí la perentoria necesidad de emprender las obras de un nuevo templo conventual², cuyas obras fueron licitadas el 16 de mayo de 1604 y adjudicadas, como mejor postor, al maestro utrerano Diego García Carrasco, quien se comprometió a seguir las trazas dadas por Martín Sánchez³. Las obras debieron acabarse con anterioridad al 18 de noviembre de 1605, cuando el albañil percibió diversas cantidades a cuenta del importe total de los 3.960 reales en que se habían valorado todas las labores previstas⁴. El punto final del proceso constructivo lo puso la ejecución de la cubierta del templo conventual, que se confió por escritura del 23 de abril de 1607 a Francisco Calvo, carpintero de lo blanco, vecino de Sevilla, quien debería

¹ RODRÍGUEZ CARRETERO, Miguel. *Epytome historial de los Carmelitas de Andalucía y Murcia*. Sevilla, 2000, págs. 159-160; VELASCO BAYÓN, Balbino. *Historia del Carmelo español*. Tomo III (Provincias de Castilla y Andalucía 1563-1835). Roma, Institutum Carmelitanum, 1994, págs. 598-600.

² HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador - MAYO RODRÍGUEZ, Julio. *Iglesia de las Carmelitas de Utrera. Condiciones de la obra (1604)*. Utrera, Caja Rural de Utrera, 2012.

³ ARCHIVO HISTORICO PROVINCIAL DE SEVILLA (A. H. P. Se), sección Protocolos Notariales de Utrera, legajo 22.221 Pb; editado en Hernández González-Mayo Rodríguez. *Iglesia...*, págs. 23-31.

⁴ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador - MAYO RODRÍGUEZ, Julio. *Iglesia...*, op. cit., pág. 16.

labrar la cubierta lignaria del templo, integrada por el ochavo de la capilla mayor y la artesa de la nave⁵.

La iglesia levantada por Diego García Carrasco obedece al modelo de templo conventual denominado “de cajón”, de clara influencia mudéjar y compuesto por una sola nave rectangular, de muros prolongados y altos, que concluye en testero plano, sin crucero ni capillas laterales, y techada con las citadas cubiertas de madera⁶. Al templo se ingresa por dos portadas gemelas que responden a un mismo esquema clasicista (arco de medio punto, pilastras dóricas y frontón triangular) y cuya funcionalidad obedece tanto a la más fácil evacuación del templo como a la más fluida circulación de las procesiones, especialmente la del Corpus que salía de la frontera parroquia de Santiago.

El programa iconográfico: exaltación del santoral carmelita

Durante la Edad Moderna y siguiendo la misma tónica de otros órdenes religiosos, los frailes y monjas carmelitas, desde sus dos ramas, esto es, la Antigua Observancia por un lado, y la Descalcez por otro, procedieron a una campaña de exaltación de sus miembros más ilustres, comenzando por los legendarios fundadores Elías y Eliseo y los ascetas del Carmelo que vivían en el desierto⁷, como San Juan Bautista, aunque la realidad histórica demuestra, como es sabido, la fundación de la Orden ya en la Edad Media, en el siglo XIII, a partir de la entrega de la Regla a los ermitaños del desierto por parte de San Alberto, Patriarca de Jerusalén⁸. El santoral carmelitano se iría completando durante el Medievo y la Edad Moderna con otras figuras claves en el devenir de la Orden, como San Simón Stock, Santa María Magdalena de Pazzis, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz.

Junto a las principales figuras del Carmelo encontramos en el caso de este convento de Utrera la pareja de los Santos Juanes, una devoción muy característica de los conventos femeninos del Barroco sevillano, en cuyos templos conventuales era frecuente la disposición de retablos gemelos y afrontados dedicados al Bautista y al Evangelista, en los que a través de relieves y pinturas se narraban los episodios más representativos de sus respectivas biografías. La presencia de la devoción sanjuanista se justifica, desde el punto de vista de la espiritualidad carmelitana,

⁵ A. H. P. Se., sección Protocolos Notariales de Utrera, legajo 20.946 Pb; Hernández González-Mayo Rodríguez. *Iglesia...*, pág. 17.

⁶ QUILES GARCÍA, Fernando. *Utrera. Un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*. Sevilla, Padilla Libros, 1999, pág. 111.

⁷ SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza Editorial, 1981, págs. 239-240.

⁸ MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael. “El Carmelo y Los Hijos de los Profetas”, en *Decor Carmeli. El Carmelo en Andalucía*. Córdoba, CajaSur, 2002, págs. 19-21.

con la ya apuntada legendaria vinculación del Bautista a los orígenes del Carmelo, como seguidor de la estela espiritual de aquellos ermitaños del desierto herederos de Elías y Eliseo.

En el reparto de este conjunto de piezas no parece haberse seguido una decidida intención programática al modo de los grandes programas que recubrían otros templos y claustros conventuales de la época, articulados con un discurso coherente y definido, sino que más bien se impuso la necesidad pragmática de ir recubriendo los desnudos muros de este alargado espacio eclesial con una selección de las figuras claves del santoral carmelita, completada con el dúo de los Santos Juanes que despertaba tantas apetencias devocionales en estos conventos femeninos. Con el paso del tiempo, la supuesta ordenación primitiva de estas piezas se vio alterada con la incorporación de pinturas de temáticas ajenas al Carmelo (*Imposición de la casulla a San Ildefonso*, *Cristo de la Humildad y Paciencia*, *Virgen con el Niño*) y obras procedentes de otros lugares, como el retablo mayor y el de la Virgen del Carmen, que como seguidamente veremos, proceden del desaparecido convento de las dominicas de la Antigua de la misma localidad.

Así pues, la lectura más operativa de estos contenidos iconográficos podría ser abordar el recorrido del templo en el sentido de las agujas del reloj, partiendo de la cabecera y siguiendo por el muro derecho o de la Epístola de la nave, para llegar a los pies, donde se disponen las rejas de los coros bajo y alto, y desde este testero proseguir por el muro contrario o del Evangelio hasta alcanzar nuevamente el presbiterio. Para mayor claridad expositiva, insertamos al final del texto un plano de la planta del templo en la que se señala la ubicación de las diferentes piezas comentadas.

Retablo mayor (Fig. 1)

El actual retablo mayor (nº 1 del plano), que suplió en el siglo XIX al primitivo, es una obra barroca tallada en madera dorada y policromada, decorada a base de hojas de cardo y compuesta en su estructura arquitectónica por banco, un cuerpo dividido en tres calles mediante cuatro estípites de regulares proporciones y cierta elegancia, y remate⁹. Este último está integrado por un lienzo central con el tema del Crucificado, encuadrado entre dos estípites y rematado por un fragmento de cornisa incurvado.

⁹ HALCÓN, Fátima- HERRERA, Francisco - RECIO, Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, 2000, pág. 497.



Fig. 1. *Retablo mayor*. Francisco Sánchez de Arteaga. 1747-1756. Iglesia del convento de la Concepción. Utrera (Sevilla). Fotografía del autor.

En la hornacina central aparece la imagen de la Inmaculada Concepción, advocación titular del templo (aunque éste también aparece en la documentación histórica bajo el título de Santa María de Gracia). Es una imagen dieciochesca que obedece a la habitual iconografía sevillana del tema. Así María, elevada sobre la habitual peana de cabezas angélicas y la media luna con las puntas dispuestas hacia arriba, viste túnica de color carmín y manto de tonos azulados. Se muestra a los fieles en actitud oracional, con las manos juntas y la mirada perdida en el infinito revelando su profunda vida interior.

En la calle lateral izquierda aparece Santa Teresa de Jesús (1512-1582), la gran reformadora del Carmelo, beatificada en 1610 y canonizada en 1622¹⁰. Aquí está representada en su modalidad iconográfica de escritora mística. Con la mirada dirigida a las alturas en busca de la inspiración divina que le venía a través del Espíritu Santo y vestida con el hábito de la Orden – integrado por túnica marrón y capa blanca, aquí muy desvirtuados por sucesivos repintes –, porta libro en su mano izquierda (alusivo a su conocida producción literaria, de tanta importancia en la mística española) y pluma en la derecha, en ademán de plasmar el mensaje transmitido por la Divinidad. Es obra también del siglo XVIII.

Haciendo pareja con la Santa de Ávila, en la calle lateral derecha figura Santa María Magdalena de Pazzis, obra de la misma cronología, similares rasgos estilísticos e igualmente repolicromada en época posterior. Esta carmelita, originaria de la ciudad de Florencia, nacida en

¹⁰ REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, tomo 2, vol.5 (Iconografía de los santos P-Z), págs. 258-259.

1566, muerta en 1607 y canonizada en 1669, se distinguió por sus visiones místicas. Aunque sus atributos habituales son una corona de espinas y un crucifijo entre dos tallos de lirio¹¹, aquí la santa florentina, representada en actitud gesticulante, porta sobre su cabeza la corona de espinas. Sobre su pecho posa la mano izquierda, en tanto que con la derecha exhibe un corazón llameante, seguramente alusivo a su ardiente temperamento místico. Sobre ambas santas, en la zona superior de las entrecalles, figuran sendos medallones representando pontífices sin identificar y que seguramente estarán vinculados a otra Orden religiosa, en este caso los dominicos, dado que como se apuntó el retablo es ajeno al templo carmelita. Procede del convento de dominicas de la Antigua, de la propia población, y se instaló aquí en 1855 como consecuencia del proceso desamortizador sufrido por dicho cenobio, según la documentación dada a conocer por Mayo Rodríguez¹². El descubrimiento de la procedencia le ha permitido a dicho autor la identificación de este retablo con el realizado por Francisco Sánchez de Arteaga entre 1747 y 1756 y dorado y policromado por Estanislao Caro, que hasta ahora se consideraba como desaparecido¹³.

Quizás este retablo viniese a sustituir al primitivo encargado por la comunidad en 1610 al pintor utrerano Francisco Gutiérrez¹⁴, una vez acabadas las obras del templo, y que tal vez llegó al siglo XIX en pésimas condiciones de conservación. Este pudo ser el retablo que describe Juan del Río Sotomayor en el siglo XVIII como “dorado” y en el que se veneraba una imagen de Nuestra Señora de la Concepción, de medio relieve¹⁵, aunque nada señala de que contuviera pinturas. Podríamos plantear como hipótesis que de este primitivo retablo de 1610 pudieran proceder cuatro de las pinturas que cuelgan de los muros del templo, que comentamos más adelante, aunque se han considerado como obras del segundo tercio del siglo XVII¹⁶.

Retablo de San José

El muro del lado de la Epístola se inicia con el retablo de San José (nº 2 del plano), obra de madera tallada y dorada que obedece al esquema de retablo-tabernáculo. La única hornacina del retablo, que cobija la imagen del Santo Patriarca, sirve de apoyo a un pequeño ático que contiene una pintura representando la Paloma del Espíritu Santo encuadrada por cuatro

¹¹ *Ibidem*, tomo 2, vol. 4 (Iconografía de los santos. De la G a la O), págs. 339-340.

¹² MAYO RODRÍGUEZ, Julio. “Sobre el retablo principal de las Carmelitas: identificación de su procedencia y autoría”, en *Vía Marciala*, Utrera, enero de 2012, págs. 63-67.

¹³ SILVA FERNÁNDEZ, Juan Antonio. “El desaparecido retablo mayor del convento de Madre de Dios de la Antigua de Utrera (1747-1766)”, en *Virgen de las Angustias. Escultura e iconografía. II Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico*. Estepa, Ayuntamiento, 2011, págs. 258-265.

¹⁴ MAYO RODRÍGUEZ, Julio. “Sobre el retablo...”, op. cit., págs. 63-64.

¹⁵ RÍO SOTOMAYOR, Juan del. *Descripción de Utrera, fundación y adorno de sus templos y hazañas gloriosas de sus hijos*. Sevilla, 1887. Edición facsímil, Mairena del Aljarafe, Extramuros, 2008, pág. 183.

¹⁶ MORALES, Alfredo J.-SANZ, María Jesús-SERRERA, Juan Miguel-VALDIVIESO, Enrique. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Diputación de Sevilla-Fundación José Manuel Lara, 2004, vol. II, pág. 306.

querubines. Exteriormente, el retablo queda coronado por un remate integrado por un registro de traza mixtilínea que contiene un relieve con la escena de los Desposorios de San José y la Virgen. La hornacina central alberga como decimos la imagen de San José con el Niño. El Santo Patriarca se ha representado siguiendo la fórmula de San José itinerante que, portando la vara florida en su mano izquierda, agarra con la derecha al Niño Jesús, quien a su vez porta un vaso o acetre con su mano derecha. Este grupo escultórico, de autoría anónima, si bien responde en su planteamiento iconográfico a una modalidad típicamente seiscentista, nos parece de cronología más avanzada, seguramente dieciochesca, en virtud de sus rasgos estilísticos.

La presencia de la iconografía josefina está justificada no sólo por la propia idiosincrasia de la espiritualidad carmelita (recordemos como Santa Teresa llamaba a San José el “padre de su alma” y le atribuía su curación, dedicándole su primer convento de Ávila), que potenciaba además su condición de intercesor para conseguir una buena muerte¹⁷, sino también por el culto particular que se le rindió en este convento utrerano gracias a la munificencia de Juan Díaz y su mujer, quienes el 25 de abril de 1699 entregaron 660 reales de vellón para celebrar la fiesta del Santo Patriarca, cuyo culto se mantuvo hasta 1836¹⁸. Quizás a esta cronología podría corresponder la ejecución de retablo e imagen, en relación con el fomento de este culto josefino. Por su parte, en el ático encontramos el relieve con los Desposorios de San José y la Virgen, que obedece a la habitual fórmula iconográfica en la que el Sumo Sacerdote centra la composición, de pie con María y José (éste con la vara florecida que asoma por encima de su cabeza) a uno y otro lado, en tanto que a los extremos se sitúan, detrás de María, sus compañeras vírgenes, y detrás de José, uno de los pretendientes fracasados con su vara sin florecer. El relieve, de tono popular y sumaria ejecución, quizás poco cuidada en razón de su elevado emplazamiento, pudo añadirse al retablo en el siglo XVIII y en relación a la dotación de la fiesta de los Desposorios del Santo por parte de Don José de Guerra Sotomayor, quien asignó 3.333 reales de vellón para el sostenimiento de la celebración, de la que hay notas a partir de 1769¹⁹.

Retablo de San Juan Evangelista (Fig. 2)

Como su compañero frontero dedicado al Bautista, éste del Evangelista (nº 3 del plano) responde al esquema de retablo tabernáculo empotrado en un arco triunfal, aunque ambos elementos son de distinta cronología. Así el núcleo central, de estilística protobarroca, consta de un cuerpo dividido en tres calles por medio de columnas entorchadas corintias presidido por la hornacina que alberga la imagen del titular. Y el arco triunfal apoya en una pareja de balaustres a

¹⁷ DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. “Iconografía del Carmelo en Andalucía”, en *Decor Carmeli*, op. cit., págs. 1991-193; REAU. *Iconografía...*, op. cit., tomo 2, vol. 4, págs. 166-167.

¹⁸ VELASCO BAYÓN, Balbino. *Historia del Carmelo...*, op. cit., pág. 629.

¹⁹ *Ibidem*, págs. 629-630.

los que se sobreponen ángeles tenantes típicos de la retablística de momento avanzado del siglo XVII²⁰. Preside el tabernáculo interior la interesante escultura del santo titular, considerada como obra del círculo montañésino²¹ y que aparece representado de acuerdo con el habitual modelo físico de joven imberbe y con larga caballera. En su mano izquierda porta el libro alusivo a su labor escriturística, en tanto que en la derecha debió llevar la pluma de escritor, hoy perdida, a juzgar por la disposición de los dedos. A sus pies figura el águila, que como es sabido constituye su atributo por antonomasia a título de autor de uno de los Evangelios y del Apocalipsis²². El relieve del ático representa la escena de San Juan dentro del caldero o San Juan ante Porta Latinam. Como el emperador Domiciano le hizo ir a Roma y él se negaba a ofrecer sacrificios a los ídolos, San Juan fue condenado a ser sumergido en un caldero de aceite, ante una puerta de la ciudad llamada Puerta Latina. Pero el santo salió del baño indemne, sin la menor quemadura, fresco y hasta rejuvenecido²³. En el relieve utrerano, el Santo aparece con las manos unidas en actitud oracional, sumergido dentro del caldero, cuyo recipiente se ornamenta con mascarones.



Fig. 2. *Retablo de San Juan Evangelista*. Anónimo. Primer tercio del S. XVII. Iglesia del convento de la Concepción. Utrera (Sevilla). Fotografía del autor.

²⁰ HALCÓN, Fátima. “El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII”, en *El retablo sevillano...*, op. cit., pág. 164; QUILES GARCÍA, Fernando. *Utrera...*, op. cit., págs. 111-112.

²¹ VV. AA. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, vol. II. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, pág. 473.

²² REAU. *Iconografía...*, op. cit., tomo 2, vol. 4, pág. 190.

²³ *Ibidem*, pág. 193.

Las calles laterales que flanquean este tabernáculo cobijan una serie de pinturas sobre tabla, superpuestas en dos niveles, que representan episodios de la vida del Evangelista, algunos muy habituales en su iconografía mientras que otros plantean dudas en cuanto a su identificación. Comenzando por la embocadura del arcosolio que cobija dicho tabernáculo, en el lado izquierdo encontramos dos pinturas encuadradas en marcos de formato rectangular. La del nivel inferior representa el conocido episodio de la copa envenenada²⁴. El sumo sacerdote del templo de Diana le hizo beber una copa de veneno que había fulminado a dos malhechores poco antes; pero San Juan Evangelista hizo la señal de la cruz, y en ese momento salió de la copa (representada con la habitual forma de cáliz) un dragoncillo, momento éste aquí representado; después absorbió el contenido sin experimentar daño alguno. La del nivel superior creemos que representa el episodio de la Ascensión del Evangelista, tras su muerte. En la tabla aparecen tres discípulos rodeando la tumba, desde la cual San Juan ha emprendido ya el vuelo hacia el paraíso. Esta tradición fue divulgada por la *Leyenda Dorada* y deriva de la interpretación errónea de un pasaje de su Evangelio (21: 22) en el sentido de que Juan, como Discípulo amado de Cristo, no moriría²⁵. Continuando por la entrecalle lateral izquierda, intermedia entre la embocadura y el tabernáculo, encontramos otras dos pinturas igualmente superpuestas, ahora terminadas en medio punto. La inferior debe representar la escena de las vocaciones de San Pedro y San Andrés. Desde la orilla, Cristo se dirige a San Andrés (joven e imberbe) y San Pedro (reconocible por su tipo físico de hombre de edad madura, algo calvo y con barba), que responden a su requerimiento desde la barca en la que se hallan en el lago de Genesaret echando las redes²⁶. La presencia de este tema aquí quizás deba justificarse por la llamada experimentada en el mismo sentido por Juan y su hermano Santiago el Mayor, hijos del Zebedeo, quienes igualmente dejaron su barca para atender el requerimiento del Señor²⁷, episodio que hubiese sido más lógico representar aquí. La tabla superior, de más impreciso significado por su infrecuente iconografía, muestra al santo arrodillado delante de Cristo, sobre cuyo regazo inclina su cabeza en actitud de dormir. Jesús, sedente y flanqueado por una pareja de ángeles, se lleva a los labios el dedo índice de la mano derecha en actitud de pedir silencio ante el sueño del Evangelista. Pasando al lado contrario, es decir, la entrecalle lateral derecha, se disponen igualmente dos pinturas superpuestas terminadas en medio punto para guardar la simetría. La del nivel inferior representa la escena de la resurrección de Drusiana en Éfeso. Se cuenta que al regresar a Éfeso después de su destierro en Patmos, San Juan se encuentra con el cortejo fúnebre de una mujer llamada Drusiana, quien había esperado su regreso más que nadie. Entonces el apóstol hizo depositar el féretro en el suelo, lo hizo abrir y dijo: “Drusiana, mi maestro Jesucristo te resucita. Levántate; ve a tu casa y prepárame una

²⁴ *Ibidem*, págs. 187, 190 y 196 – 197.

²⁵ *Ibidem*, pág. 187.

²⁶ *Ibidem*, tomo 1, vol. 2, pág. 323.

²⁷ *Ibidem*, pág. 324.

comida". Y de inmediato se levantó con la impresión de haber despertado de un sueño²⁸. Por razones de espacio, en la tabla que nos ocupa sólo aparecen San Juan y Drusiana, quien con gesto ensimismado escucha la llamada del Evangelista, cuyas palabras en latín aparecen inscritas sobre la propia pintura. Por su parte, la tabla superior guarda estrecha simetría compositiva con su compañera de la entrecalle izquierda, ya que de nuevo muestra a Cristo sedente imponiendo silencio para que descansen sobre su regazo la figura del Discípulo Amado, acompañado éste por el águila como inconfundible atributo iconográfico. Y cerrando esta zona del retablo, la embocadura del lado derecho cobija igualmente otras dos tablas de formato rectangular. La inferior parece que continúa el tema de su simétrica del lado izquierdo, es decir, la vocación de San Pedro y San Andrés. Así Cristo se dispone en el centro de la composición flanqueado por San Pedro (con su característico atributo de las llaves) y San Andrés, quien vuelto de espaldas gira su cabeza para escucharle. La superior en cambio ofrece más dificultades de interpretación. En ella vemos al santo, ya de edad avanzada, de pie delante de las murallas de una ciudad, en las que se abre una puerta monumental presidida por una figura de una deidad pagana cuya identidad no alcanzamos a vislumbrar. Con gesto admonitorio, el Evangelista se dirige a un joven y un niño que con los brazos abiertos parecen querer rebatir sus argumentos. Podría tratarse de aquel episodio recogido en la leyenda del santo que cuenta que dos jóvenes discípulos del filósofo Cratón redujeron unas piedras preciosas a polvo para demostrar su desprecio hacia los bienes terrenales. Pero San Juan les reprochó no haber vendido las piedras y destinar los beneficios a ayudar a los pobres²⁹, instante que quizás sea el representado en esta tabla del retablo que nos ocupa. Estos jóvenes se convirtieron al cristianismo cuando el Evangelista realizó el milagro de convertir de nuevo el polvo en piedra. Ya en el ático del retablo se encuentra una interesante pintura, próxima al estilo de Valdés Leal³⁰, que representa el conocido episodio de San Juan escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos³¹. Desterrado en Patmos, ve aparecer en el cielo a la Virgen, aquí representada bajo la habitual iconografía inmaculista sevillana, en actitud orante y vestida con túnica blanca y manto celeste, con la media luna a sus pies y pisando el dragón infernal. La escena tiene lugar en una minúscula isla, en la que el santo está sedente en medio de un paisaje boscoso, con un árbol a sus espaldas y un promontorio rocoso en el extremo derecho que se abre para vislumbrar el mar. Su única compañera es un águila, tan domesticada como el león de San Jerónimo, que en el pico tiene un tintero, y cuyas alas desplegadas le sirven de pupitre.

²⁸ *Ibidem*, op. cit., tomo 2, vol. 4, pág. 195.

²⁹ HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 186.

³⁰ MORALES, Alfredo J.-SANZ, María Jesús-SERRERA, Juan Miguel-VALVIDIESO, Enrique. *Guía artística...*, op. cit., vol. II, p. 306.

³¹ REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., tomo 2, vol. 4, pág. 194.

Retablo de la Virgen del Carmen

Cercano a la reja del coro bajo y ya al final del muro de este costado del lado derecho o de la Epístola nos encontramos con un retablo dieciochesco (nº 4 del plano) de madera dorada y policromada que consta de un cuerpo articulado en tres calles por medio de estípites y ático. En la hornacina central se cobija la imagen de la Virgen del Carmen, escultura de vestir quizás de fines del siglo XVIII o comienzos del XIX, que obedece a la iconografía propia de la advocación. Así aparece ataviada con túnica marrón bordada y manto blanco igualmente bordado, al tiempo que porta en su brazo izquierdo al Niño Jesús. Tanto el Hijo como la Madre portan en sus manos el característico escapulario como atributo distintivo de la advocación del Carmen³². En las repisas laterales se sitúan dos esculturas dieciochescas de San Joaquín y la Virgen Niña, que debieron ser ajenas en origen al retablo, ya que éste llegó en el siglo XIX procedente, al igual que el retablo mayor, del desaparecido convento de las Dominicas de la Antigua. Quizás este retablo vino a ocupar el emplazamiento del desaparecido retablo de San Lorenzo, citado por Juan del Río Sotomayor en el siglo XVIII³³ y que debió contener la escultura de este santo contratada por el escultor Blas Hernández Bello en 1608³⁴. En su emplazamiento primitivo debió estar dedicado originariamente al fundador de los dominicos, pues en el ático figura el relieve de la Lactación de Santo Domingo, escena en la que el fundador de la Orden de Predicadores recibe el celestial privilegio de probar algunas gotas de leche que le llegan de los pechos de la Virgen, la cual aparece acompañada por una santa no identificada que es testigo de este prodigio. Ya en el convento de las Carmelitas y con el paso del tiempo, debió sustituirse la imagen de Santo Domingo por la de la Virgen del Carmen y se procedió a subrayar visualmente el vínculo del retablo con sus nuevas propietarias al incorporar el escudo carmelita sobre el pinjante que remata la hornacina central del conjunto.

Retablo de San Juan Bautista (Fig. 3)

Emplazado frontero al ya comentado del Evangelista, obedece igualmente al modelo de arco de triunfo en el que se embute un retablo tabernáculo (nº 5 del plano), que Martínez Montañés difundió en el ámbito artístico sevillano. Así el arco exterior de medio punto está encuadrado por una pareja de columnas dóricas de fuste entorchado y se corona por un ático concebido como edículo para albergar una pintura. El tabernáculo interior consta de tres calles separadas por

³² DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. “Iconografía del Carmelo en Andalucía”, en *Decor Carmeli*, op. cit., pág. 166; Martínez Carretero, Ismael. “El Escapulario del Carmen, entre la tradición y la historia (I-IV)”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 510-513 (agosto-noviembre de 2001).

³³ RÍO SOTOMAYOR, Juan. *Descripción de Utrera*, op. cit., pág. 183.

³⁴ BAGO y QUINTANILLA, Miguel de. “Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII”, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. V, Sevilla, 1933, págs. 32-33.

columnas corintias, la central en nicho de medio punto y las laterales adinteladas con dos lienzos de pintura por calle, sobre todo lo cual descansa un ático destinado a albergar un relieve. Aunque el retablo es obra anónima fechable en la década de 1620, Quiles García lo considera en la línea de la producción de Luís de Figueroa o de Jerónimo Velázquez y advierte la influencia de Andrés de Ocampo en el esquema del tabernáculo interior³⁵. Preside la hornacina principal la escultura de San Juan Bautista, también obra del círculo montañésino³⁶, representado de acuerdo con la habitual fórmula iconográfica de asceta o penitente en el desierto. Hombre joven, con barba y cabellera recogida en el característico mechón sobre la frente, está vestido con el característico sayo de pelo de camello ajustado en la cintura mediante un cinturón, y un manto rojo que tras caer por la espalda revolotea en agitados pliegues por encima del muslo de la pierna derecha de la figura y cae con aplomo sobre el costado contrario. Con su mano izquierda porta su característico atributo del libro sobre el que descansa el Cordero, al que señala con el dedo índice de la mano derecha, en clara alusión al texto evangélico de “He aquí el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo”³⁷.



Fig. 3. *Retablo de San Juan Bautista*. Anónimo. Primer tercio del S. XVII. Iglesia del convento de la Concepción. Utrera (Sevilla). Fotografía del autor.

Por las calles laterales se reparten cuatro pinturas sobre tabla con escenas de la vida del Bautista. Comenzando por la calle lateral izquierda, la pintura del nivel inferior representa la

³⁵ HALCÓN, Fátima. “El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII”, en *El retablo sevillano...*, op. cit., pág. 164; QUILES GARCÍA, Fernando. *Utrera...*, op. cit., pág. 111.

³⁶ VV. AA. *Inventario artístico...*, op. cit., vol. II, pág. 473.

³⁷ REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., tomo 1, vol. 1, págs. 496-497.

escena de la Predicación del Bautista en el desierto. El Precursor de Cristo, respaldado por un árbol, aparece de pie, con la indumentaria ya comentada y la cruz de caña, que como se sabe constituye otro de sus atributos definitorios. Mueve su brazo derecho en actitud gesticulante y dirige su mirada al pueblo que, sentado en corro en el suelo y respaldado por un fondo paisajístico, escucha con atención su predicación. Sobre esta pintura se dispone, en el nivel superior, el episodio de la Visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel. Así vemos como las dos mujeres aparecen en ademán de abrazarse, entrecruzando sus brazos y acercando sus rostros en gesto de afectuosa intimidad³⁸, teniendo como fondo la puerta de una casa y la copa de un árbol que asoma por detrás de la edificación. Si bien este tema pertenece a la iconografía del Nuevo Testamento, este encuentro de las primas embarazadas es el preludio del nacimiento de Juan al igual que el de Jesús, por lo que su presencia queda justificada en los ciclos de la vida del Bautista³⁹. Pasando a la calle lateral derecha, en el nivel inferior encontramos la Degollación de San Juan. El dramático trance se desarrolla en el interior de una sombría celda tenuemente iluminada por una ventana enrejada, a través de la cual se vislumbra un personaje femenino que pudiera identificarse como Herodías presenciando la ejecución. En el centro de la estrecha estancia vemos al Bautista arrodillado y con las manos atadas a la espalda, esperando con gesto resignado a que el verdugo que figura detrás suya le aseste el golpe mortal con el cuchillo que porta en la mano derecha. A la derecha figura una mujer que cubre su cabeza con un aparatoso tocado y porta en sus manos la bandeja en la que recogerá la cabeza de San Juan, por lo que cabe identificarla como Salomé, que con su voluptuosidad ante Herodes desencadenó el martirio del Bautista. Y en el nivel superior de esta calle lateral derecha la cuarta pintura de esta serie de episodios muestra el Nacimiento de San Juan. La escena se desarrolla en una estancia en la que un cortinaje recogido en el extremo superior izquierdo de la composición descubre la cama en la que descansa Santa Isabel tras el parto. A la derecha del lecho se dispone la comadrona que pone los pañales al recién nacido, al cual contempla su padre Zacarías. Una puerta abierta en arco al fondo facilita la tenue iluminación que contribuye al tono íntimo y doméstico de la escena. El ático interior, o sea, la hornacina que corona el tabernáculo, alberga el relieve del Bautismo de Cristo en el Jordán, que obedece a la habitual fórmula que muestra a Cristo desnudo y sumergido en el agua. A la derecha, el Bautista le vierte con una concha el agua lustral sobre la cabeza. En la orilla izquierda una pareja de ángeles son testigos del rito. Y sobre todos los personajes se dispone un rompimiento de nubes que dejan paso al Espíritu Santo, que representado con su habitual forma de paloma desciende del cielo⁴⁰. Por su parte, en el ático exterior que corona toda la estructura retablistica se alberga una pintura sobre tela con el tema ya visto de la Predicación del Bautista y en el que se sigue la misma fórmula iconográfica, si bien esta obra es de cronología

³⁸ *Ibidem*, vol. 2, pág. 206.

³⁹ *Ibidem*, vol. 1, pág. 503.

⁴⁰ *Ibidem*, vol. 2, pág. 313.

mucho más avanzada, seguramente de la segunda mitad del siglo XVIII, a juzgar por el estilo de la pintura y la presencia de las rocallas que salpicadas por cabezas de querubines componen el marco de la escena.

Pinturas repartidas por la nave

La exaltación del santoral carmelita se completa con las pinturas que cuelgan en diferentes puntos de los paramentos de la nave del templo. Ya hemos apuntado la posibilidad de que algunas de ellas pudieran proceder, hipotéticamente, del primitivo retablo mayor que vimos encargaron las religiosas en 1610 al pintor local Francisco Gutiérrez. Dos de ellas se hallan en el presbiterio. La primera representa la *Visión de San Juan de la Cruz* (nº 6 del plano). La escena, que se dispone a través de la habitual superposición de doble plano de tierra y cielo, propia de la pintura sevillana del siglo XVII, muestra al santo reformador del Carmelo (1542-1591) arrodillado junto al típico sillón frailer y respaldado por una mesa tapizada en rojo sobre la que descansa el libro y el tintero con la pluma como atributos alusivos a su condición de prolífico escritor, que le convirtió en una de las figuras cimbras de la mística española. Viste el hábito de su Orden (túnica marrón y capa blanca) y porta en su mano izquierda el Crucifijo que constituye su atributo⁴¹. En el nivel superior y sobre un rompimiento de nubes constelado por cabezas de querubines y figuras angélicas de cuerpo entero descansa la figura de la Virgen, que en este caso aparece sin el Niño y ataviada con túnica blanca y manto azul y con una aureola de estrellas rodeando su cabeza. Esta indumentaria, de sentido concepcionista, quedaría justificada por la defensa de la doctrina inmaculista a la que se adhirió la Orden Carmelita en sus dos ramas de la Primitiva Observancia y de la Descalcez.

La segunda pintura (nº 7 del plano) muestra la *Imposición del escapulario a San Simón Stock* (fig. 4). El sexto general de la Orden de los Carmelitas, fundador y propagador de la devoción del escapulario, nacido en Kent (Inglaterra) hacia 1175 y muerto en Burdeos en 1285, vivió largo tiempo en el hueco de un roble, de donde procedería su mote *Stock* (tronco, tocón). Como había rogado a la Virgen del Carmen que concediese a la Orden de los Carmelitas un privilegio especial, la Señora se le apareció según la tradición el 16 de julio de 1251 y le entregó el escapulario, prometiéndole que quienquiera que lo llevase estaría al abrigo del fuego eterno⁴². Así en la pintura utrerana vemos, en el nivel de tierra concebido como un paisaje tenuemente iluminado, al santo venerando la prenda que, desde el nivel celestial, le ofrece la Virgen con el Niño acompañada por figuras angélicas.

⁴¹ DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. “Iconografía del Carmelo en Andalucía”, en *Decor Carmeli*, op. cit., pág. 186; REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., tomo 2, vol. 4, pág. 182.

⁴² DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. “Iconografía del Carmelo en Andalucía”, en *Decor Carmeli*, op. cit., págs. 164-166; REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., tomo 2, vol. 5, pág. 229.



Fig. 4. *Imposición del escapulario a San Simón Stock*. Anónimo. Primera mitad del S. XVII. Iglesia del convento de la Concepción. Utrera (Sevilla). Fotografía del autor.



Fig. 5. *La Transverberación de Santa Teresa*. Anónimo. Primera mitad del S. XVII. Iglesia del convento de la Concepción. Utrera (Sevilla). Fotografía del autor.

Ya en la nave del templo encontramos otras dos pinturas que forman pareja con las dos descritas y por ende pudieron formar parte del primitivo retablo mayor seiscentista. La primera (nº 8 del plano) representa la *Transverberación de Santa Teresa* (fig. 5). Como se sabe, es la más célebre de las visiones de la santa, que en el lenguaje místico se denomina *transverberación*, del latín *transversare* (atravesar). El episodio, descrito por la santa en su autobiografía, se sitúa en

1559 y consistió en que Dios le envió un serafín con el rostro deslumbrante de luz (aquí representado como una figura angélica vestida) portando una flecha con la que se dispuso a atravesar el corazón de la santa⁴³. Ésta, arrodillada, abre los brazos y dirige su mirada hacia el ángel. Ambos personajes se disponen en el nivel inferior de la composición, en tanto que desde la zona superior, presidida por Cristo resucitado portando la Cruz, desciende una figura angélica que se dispone a colocarle a la santa una corona de flores sobre la cabeza, al tiempo que presencian la escena otras dos figuras angélicas, una tañendo un instrumento musical y la otra cantando siguiendo el texto de un libro.



Figura 6. *Visión mística de Santa María Magdalena de Pazzis*. Anónimo. Primera mitad del S. XVII. Iglesia del convento de la Concepción. Utrera (Sevilla). Fotografía del autor.

La segunda (nº 9 del plano) muestra otra visión mística, protagonizada en este caso por Santa María Magdalena de Pazzis (fig. 6), religiosa originaria de la ciudad de Florencia (1566-1607) que experimentó a lo largo de su vida una amplia variedad de portentos y fenómenos sobrenaturales que le granjearon la fama de santidad que condujo a su canonización en 1669⁴⁴. La escena se desarrolla en el interior de una estancia conventual ambientada con un sobrio mobiliario integrado por la típica mesa sobre la que descansan un libro y flores, un cestillo de costura y la alfombra sobre la que la santa hace ademán de arrodillarse ante la visión con la que la favorece la Divinidad. El sobrenatural prodigio consiste en que la santa recibe con su mano derecha los instrumentos o atributos de la Pasión de Cristo que le ofrecen, desde el rompimiento

⁴³ DOBADO FERNÁNDEZ, Juan. "Iconografía del Carmelo en Andalucía", en *Decor Carmeli*, op. cit., pág. 178; REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., tomo 2, vol. 5, pág. 260; SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma...*, op. cit., pág. 89.

⁴⁴ REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., tomo 2, vol. 4, págs. 339-340.

de gloria de la parte superior de la composición, una pareja de ángeles (uno vestido y el otro desnudo), al tiempo que otro ángel se dispone a imponer una corona de flores sobre su cabeza. Así la santa con su mano derecha ya ha recogido los clavos y la cruz plana, al tiempo que contempla con ojos entornados de mística expresión el Santo Sudario, la jarra, la caña con la esponja empapada en vinagre y la lanza; atributos todos que forman parte de las denominadas Armas Christi.

Conclusiones

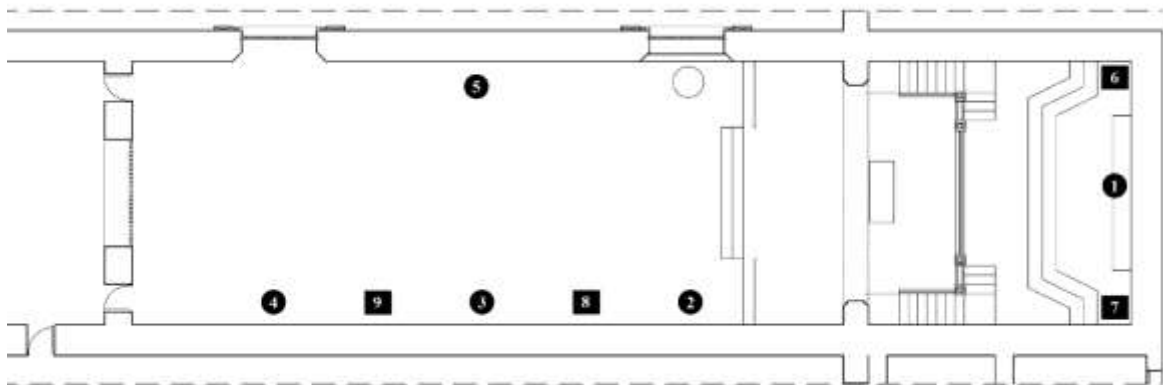
Este templo conventual de la Inmaculada Concepción de Utrera, todavía habitado por las religiosas carmelitas, en su rama “calzada” o de la Antigua Observancia, constituye el único testimonio que ha perdurado de las fundaciones religiosas femeninas que hubo en la localidad, al haber desaparecido los cenobios de la Antigua (dominicas) y clarisas (Santa Clara). Así pues, esta iglesia acrecienta su valor en el contexto local no sólo por su valor arquitectónico, sino también por su contenido en bienes muebles, integrado por los retablos, esculturas y pinturas que hemos visto, que recorren el amplio abanico cronológico y estilístico que va desde el protobarroco seiscentista al barroco pleno dieciochesco, todo bajo el común denominador de la filiación estética sevillana. Utrera se manifiesta pues como un centro artístico estrechamente vinculado a Sevilla en razón de evidentes factores geográficos, políticos, administrativos, económicos, sociales, etc., como en su día fue estudiado por Quiles García. Desafortunadamente, el archivo conventual se halla muy mermado y no ofrece documentación que permita identificar la cronología y autoría de las obras comentadas. Tampoco ha sido fructífera la consulta de los fondos procedentes de este mismo convento y conservados en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, al tratarse de documentos de fecha posterior al periodo que nos ocupa y relativos a asuntos internos de la vida conventual ajenos por completo a su patrimonio artístico. De ahí que nuestro análisis se haya apoyado, junto con el análisis visual de las obras, en la desigual información suministrada por las historias locales de Utrera, las escasas crónicas de la orden, tratados de iconografía y estudios sobre el arte sevillano, tanto a nivel local de Utrera como relativos al ámbito provincial.

De este cúmulo de factores se deriva que este conjunto de bienes muebles de las carmelitas utreras, si bien aparece someramente reseñado y catalogado en las guías e inventarios del patrimonio artístico de la provincia (que por su propia naturaleza de “vademécum” patrimonial no pueden detenerse en análisis detallados), no había sido objeto hasta ahora de una lectura iconográfica detallada como la que aquí planteamos. Los retablos, esculturas y pinturas de este convento de la Concepción son ahora analizados en su función de vehículos de transmisión de un mensaje de exaltación de la Orden Carmelita. Si bien en la época en que se decora el templo que nos ocupa la Orden ya se había escindido entre el tronco primitivo de la Antigua Observancia

y la rama reformada de la Descalcez, la selección de bienaventurados elegida pertenece al acervo común del Carmelo. Así hemos visto como están presentes las figuras básicas de la historia del Carmelo: San Simón Stock, representante del Carmelo medieval anterior a las reformas del siglo XVI; Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, como los reformadores por antonomasia de la Orden en el Quinientos; y Santa María Magdalena de Pazzis, como genuina representante del talante contemplativo y místico propio del carisma carmelitano. De esta forma, la trascendencia de estos bienaventurados en las diferentes etapas de la historia de la Orden se imponía por encima de las diferencias y escisiones entre los seguidores de la Antigua Observancia y los descalzos, convirtiéndose para unos y otros en referentes supremos de santidad. Esta llamada a la perfección espiritual queda completada con el ejemplo de vida ascética y penitente, hasta sufrir el martirio, de la que dieron ejemplo los Santos Juanes Bautista y Evangelista, que si bien no se conectan de forma tan directa con la orden, forman parte del elenco devocional de los conventos femeninos del territorio sevillano en el siglo XVII, donde gozaban de amplia presencia, sea cual fuese la orden titular del cenobio en cuestión.

Plano de la planta del templo de las Carmelitas de Utrera

ESQUEMA ICONOGRÁFICO DEL TEMPLO: Retablo mayor (1), retablo de San José (2), retablo de San Juan Evangelista (3), retablo de la Virgen del Carmen (4), retablo de San Juan Bautista (5), pintura de la Visión de San Juan de la Cruz (6), pintura de la Imposición del Escapulario a San Simón Stock (7), pintura de la Transverberación de Santa Teresa (8), pintura de la Visión de Santa María Magdalena de Pazzis (9).



EL RETABLO DE LA ERMITA DE BELÉN DE PILAS (SEVILLA), OBRA DEL CÍRCULO DE BERNARDO SIMÓN DE PINEDA. DEDUCCIONES A PARTIR DE UN ESTUDIO FORMAL

Ignacio J. López Hernández, Universidad de Sevilla

Introducción

Diferentes son las metodologías de las que se vale el historiador del arte a la hora de enfrentarse a una investigación histórico-artística. Si bien todas juegan a favor de dilucidar la realidad de la obra de arte, a veces el enfrentamiento de algunas de ellas presenta conclusiones contrapuestas. Esto, lejos de constituir una fisura en la metodología científica del historiador, da lugar a nuevas reflexiones que redimensionan el fenómeno artístico abriendo a ulteriores investigaciones.

Es aquí desde donde surge este trabajo, escrito como alternativa a la tradicional atribución del retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de Belén de Pilas (Sevilla) al ensamblador Francisco Dionisio de Ribas como obra realizada en origen para el convento sevillano de la Asunción. Así, observando la obra desde un enfoque formalista, aparecen nuevos interrogantes a los que la documentación conservada no da respuesta, de modo que esta aparentemente consolidada autoría, al buscar refrendo en el estudio estilístico de la obra, manifiesta evidentes contradicciones.

A estas primeras conclusiones se llegará desde el análisis histórico y formal de la evolución del modelo salomónico en la retabística sevillana: se estudiará el surgimiento del retablo salomónico en la Andalucía occidental como un hito con innegables orígenes en la provincia de Cádiz. A partir de entonces observaremos cómo este tipo de retablo adquirirá desarrollo pleno en la Sevilla del último cuarto del siglo XVII de la mano de Bernardo Simón de Pineda, al que encontraremos muy próximo a cada uno de los pasos que se darán desde el surgimiento del primer modelo y hasta la culminación del suyo propio. Este análisis evolutivo dará las claves para establecer un cronograma estilístico a tenor de los repertorios compositivos y ornamentales utilizados en cada una de las etapas de desarrollo de la retabística salomónica, permitiendo de esta manera descartar la atribución del retablo mayor de la ermita pileña como una obra de 1652 del ensamblador cordobés. Sí, en cambio, podremos reubicarlo entre los últimos años del siglo XVII y principios del XVIII dentro del círculo de Bernardo Simón de Pineda a raíz del análisis formal que se hará de la obra.

Origen y difusión del retablo salomónico

La definición de la columna salomónica halla su origen en los soportes helenísticos de fuste entorchado usados en la antigua pérgola del altar mayor de San Pedro del Vaticano, hoy conservados en los pilares de la basílica, y que la tradición consideró procedentes del bíblico Templo de Salomón. Será en la Roma del Quinientos cuando estas columnas despierten un enorme interés, como se evidencia de sus alusiones pictóricas en obras de maestros como Rafael, Ludovico Mazzolino, Marcello Venusti o Pellegrino Tibaldi¹. Pese a las continuadas citas pictóricas, sólo encontramos un aislado uso arquitectónico de ellas en el Cortile della Cavalleriza del Palazzo Ducale mantuano, obra de 1556 de Giulio Romano en la que se opta por un modelo de cuatro espiras. Será Jacopo Barozzi da Vignola en 1562, quien por vez primera, en su *Regola delli cinque ordini d'architettura*, tenga en cuenta el uso de la columna en un contexto teórico, dando la fórmula para convertir columnas rectas en "*torcidas a semejanza de aquéllas que están en Roma en la Iglesia de San Pedro*", resultando un prototipo de diecisiete módulos y seis espiras². Sin embargo, será Bernini quien, al levantar el baldaquino de San Pedro, cree un referente mucho más directo, al dar testimonio tangible, ya no sólo de una nueva forma columnaria, sino de un orden completo de deslumbrante plasticidad y, además, de profundo contenido simbólico, redimensionando el significado de los relieves de pámpanos y vides al situarlos en el contexto de un altar eucarístico.

Por su parte, la introducción de la columna salomónica en la arquitectura de retablos tendrá su origen en la Catedral de Santiago de Compostela, al levantar Bernardo Cabrera en torno a 1625 el altar de la Capilla de las Reliquias³. Sin embargo, quizá resulte para la época más trascendente el proyecto de Rubens para las Descalzas Reales de Madrid, al utilizar en distintas escenas del Triunfo de la Eucaristía marcos arquitectónicos con columnas torsas⁴. Aunque la realización del proyecto no concluirá hasta 1636, ya en años posteriores a 1628 circulaban por nuestro país numerosas estampas que debieron acelerar la asimilación de una columna que no tardó en recalar en territorio andaluz, donde encontraremos el primer gran ejemplo de retablo salomónico en la iglesia de los santos Justo y Pastor de Granada, con la obra de Francisco Díaz de Ribero (1630-1633)⁵.

¹ FERNÁNDEZ, Martha. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*. México DF, UNAM, 2002, pág. 69 y ss.

² BAROZZI, Jacopo. *Regla de los cinco órdenes de arquitectura*. Madrid, 1593, Lámina nº XXXI. Traducción de Patricio Caxés.

³ BONET CORREA, Antonio. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1984, págs. 263-265.

⁴ Cfr. TORMO, Elías. *La apoteosis eucarística de Rubens, los tapices de descalzas reales de Madrid*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1942.

⁵ BAIRD, Joseph A. *Los Retablos Del Siglo XVIII en el Sur de España, Portugal y México*. México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, pág. 34.

Por otro lado, el inspirador del modelo salomónico en la Andalucía occidental debió ser el flamenco José de Arce a raíz de su intervención en el retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera en 1637. Hoy día desaparecido, fray Esteban Rallón describía sus columnas de "*aguas con sus reflexos y vueltas que comúnmente llaman salomónicas*", a las que se les adherían motivos de parras, pámpanos y racimos de uvas⁶. Sin duda alguna, la influencia de Bernini debió ser notoria, pues de forma muy próxima tuvo que vivir la erección del Baldaquino de San Pedro, modelo directo en el que seguramente se inspiró durante el transcurso de su etapa romana. Esta obra será referente para el levantamiento de futuros retablos salomónicos, hecho que tendrá lugar durante la década de los cuarenta en Sevilla y Cádiz a partir de las propuestas de Felipe de Ribas y el extremeño Alejandro Saavedra.

Será el cordobés quien introduzca en Sevilla el modelo directamente desde Jerez, ya que según parece pudo participar en la realización del retablo cartujo. De esta forma, a partir de los trabajos ejecutados allí, encontramos un puente directo en la traslación del modelo romano a la capital hispalense. Felipe de Ribas desarrollará el orden salomónico en el retablo mayor de la Merced de Sevilla en 1646, aceptándose esta fecha como la de inicio del periodo salomónico en la ciudad, encontrando definitivo asiento durante el tercer cuarto de siglo⁷. Esta obra hoy perdida fue descrita por fray Juan Guerrero como un gran retablo de orden salomónico gigante que se disponía sobre banco de jaspe negro y se coronaba por un ático con el relieve de la Revelación de la Orden, distribuyéndose verticalmente en tres calles, albergando las laterales dobles hornacinas y la central un manifestador y un nicho para la titular de la orden⁸.

La pronta muerte de Felipe de Ribas, nada más concluir la obra, privará a la ciudad de conocer una más que segura serie de trabajos derivados de ésta. No obstante, su hermano Francisco Dionisio de Ribas debió conocer de buena mano su realización, pues se antoja segura su intervención directa en su factura, sobre todo en los meses finales, cuando ya Felipe comenzaba a enfermar gravemente. Sin embargo, durante las décadas posteriores a la muerte de Ribas, se establece un intervalo temporal en la ciudad en el que no se levantarán obras de la magnitud de la realizada por el maestro cordobés. No podemos considerar, en cambio, esta elusión al nuevo orden una falta de interés ni de desconocimiento, pues el propio Francisco Dionisio de Ribas introducirá la columna en uno de los relieves del retablo legado por su hermano en San Lorenzo, donde muestra la visita de San Lorenzo al Papa Sixto II con dos columnas torsas al fondo, recubiertas

⁶ HALCÓN, Fátima. "El Retablo Salomónico", en *El Retablo Barroco Sevillano*, Sevilla, Fundación El Monte y Universidad de Sevilla, 2000, págs. 4-5.

⁷ DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1985, pág. 206.

⁸ PÉREZ ESCOLANO, Víctor. "El convento de la Merced calzada de Sevilla (Actual museo de Bellas Artes) a la luz de la relación de Fray Juan Guerrero (Mediados del siglo XVII) y la planta aproximada de 1835", en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pág. 553.

de nuevo con motivos eucarísticos⁹. Aun así, no encontraremos obra alguna documentada en la que se afiance esta tipología hasta 1655, cuando Martín Moreno concierte el retablo de la Concepción Grande de la Catedral de Sevilla. Serán por tanto siete años los que disten entre la *opera prima* del retablo salomónico sevillano y el siguiente ejemplo de estas características; así como diez entre este último y el siguiente documentado que saldrá del nuevo taller de Francisco de Ribas, el de los Jácome, también para la iglesia metropolitana. Resulta cuanto menos anecdótico ver cómo una columna que vendrá a dar definición al retablo del pleno barroco, tardará tanto en consolidarse en la ciudad de Sevilla, máxime cuando encontramos en el altar del convento mercedario un punto de inflexión tan notable en la obra de Felipe de Ribas, de cuyo bagaje será heredero su hermano Francisco Dionisio. Quizá, el motivo principal de este hecho hemos de buscarlo en la profunda crisis que tendrá lugar tras la peste de 1649, periodo en el que si bien se realizaron obras, no debió ser propicio para la creación o asentamiento de nuevas fórmulas.

Generalmente al estudiar la historia del retablo barroco sevillano, se alude a la cadena de influencias expuesta hasta ahora, olvidándose a veces un posible segundo influjo externo que, con raíz común en la obra de Arce, pudo arraigar con anterioridad al modelo de Ribas. Se hace referencia con ello a la relevancia que debió alcanzar en el desarrollo del retablo salomónico los trabajos en Cádiz del maestro ensamblador Alejandro Saavedra¹⁰. Durante las décadas que van de 1630 a 1670 el extremeño se convirtió en el arquitecto de retablos más reconocido de Cádiz. En su obra radica el asiento del orden salomónico que introducirá Arce, pues suyos eran los trabajos de ensamblaje del retablo de la Cartuja de Jerez desde 1636. Fruto de este contacto, como hiciera a su vez Felipe de Ribas en Sevilla, Saavedra experimentará pronto con este soporte al ser incluido ya con interpretación propia en el concurso de trazas para el nuevo retablo de la antigua catedral de Cádiz, actual parroquia de Santa Cruz, comenzando los trabajos en 1640 para interrumpirse de forma constante a lo largo de dos décadas¹¹. El resultado es un bello retablo de un cuerpo principal con ático y cinco calles, las dos más extremas en ángulo recto por ajustarse a las reducidas paredes del presbiterio. En esta obra se conjuga el tardomanierismo de tradicionales columnas estriadas y hornacinas rematadas en frontis, con el barroquismo de una calle central hundida por una exedra, flanqueada en ambos niveles por las neonatas columnas salomónicas, muy posiblemente cercanas a las introducidas por Arce en la Cartuja. Por el contrario a lo que ocurrirá en Sevilla con la muerte del mayor de los Ribas, en Cádiz se consolidará el modelo con el siguiente trabajo de Saavedra, el retablo mayor concertado en 1650 con los jesuitas para la iglesia de Santiago, de nuevo en

⁹ DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *Los Ribas, un taller...*, op. cit., pág. 247.

¹⁰ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. "Alejandro de Saavedra, entallador", en *Archivo Hispalense*, nº 10, 1945, págs. 121-198.

¹¹ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. "Más sobre Alejandro de Saavedra, entallador gaditano", en *Archivo Hispalense*, nº 136, 1966, págs. 121-149.

Cádiz, realizado paralelamente a otras obras para el Duque de Medinaceli en la capilla del Palacio del Puerto de Santa María y la Iglesia de San Agustín.

Es en estos momentos cuando debemos atender a las correspondencias compositivas entre aquello que se hacía y se hará en Cádiz y Sevilla, ya no sólo por la influencia que se acaba de citar, sino por las constantes idas y venidas de artistas entre ambas ciudades. Son años de enorme actividad en el taller de Saavedra por el contrario a lo que sucedía en Sevilla, motivo principal por lo que podemos mantener que la consolidación del retablo salomónico tuvo lugar en Cádiz desde donde saldrán noticias que pudieron hacer impulsar el latente modelo sevillano introducido por Felipe de Ribas durante los cuarenta. En este contexto se ha de tener en cuenta un hecho que podría resultar trascendente para el afianzamiento de una nueva manera de entender el barroco salomónico de futuro éxito en la capital sevillana, desligado –sólo parcialmente– de lo que se hará en el taller de Ribas y que bien podría tener sus orígenes en el taller de Saavedra. Gracias a la investigación de Romero Torres sabemos que el 14 de febrero de 1651, Gabriel Gómez de la Cámara, vecino gaditano, tutela el aprendizaje durante un periodo de seis años de un joven Bernardo Simón de Pineda, de apenas catorce años de edad, con el ensamblador extremeño¹². El antequerano, procedente de un tibio aprendizaje en su localidad natal, se introduce en el seno de un laborioso obrador en donde encontrará las pautas de inicio para la configuración de su futura máquina barroca. Con Saavedra parece ser que permanecerá sin incidencias durante los seis años contratados, periodo en el que debió asimilar con firmeza el esquema compositivo salomónico y la concepción espacial más allá del retablo telón, como se puede intuir claramente en la obra realizada para la Catedral Vieja de Cádiz¹³. Abandonado el taller gaditano aparece ya documentada su presencia en Sevilla a partir de 1659 en el círculo del escultor Juan Pérez Crespo¹⁴. También próximo a Crespo estará el escultor Alfonso Martínez, asiduo colaborador de Saavedra en Cádiz, y quien constituiría por tanto el vínculo del antequerano entre ambos talleres. Igualmente, Pineda participará en el retablo de la Concepción Grande de la Catedral¹⁵, donde se documenta también la intervención de Martínez. Es así que se puede trazar, siguiendo el camino desde Cádiz, la relación de Pineda con otro hito de la retablística salomónica sevillana, debiéndose situar aquí el punto de arranque hacia la consecución de su modelo propio del pleno barroco referenciado en el Hospital de la Caridad, si bien atendándose a las conquistas previas de los Ribas, Cano y Ortiz de Vargas. Este camino pasa por el afianzamiento del prototipo salomónico de cinco espiras del Hospital de la Misericordia y el hundimiento de la hornacina central del retablo de Santa Ana de Santa Cruz, para así llegar a la independencia del núcleo central con la

¹² ROMERO TORRES, José Luis. “Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra”, en *Laboratorio de Arte*, nº 19, 2006. pág. 178-180.

¹³ *Ibidem*. pág. 182.

¹⁴ *Ibidem*. pág. 186.

¹⁵ FERRER GARROFÉ, Paulina. “Tres retablos-marcos en la Catedral de Sevilla. Análisis y aportación documental”, en *Laboratorio de Arte*, nº 6, 1993, págs. 286-289.

inclusión de un templete y la adquisición de plasticidad y esbeltez en el orden columnario al introducir una sexta torsión. El resultado de todos estos avances será la transformación del retablo en una máquina fastuosa de vigoroso esplendor, que lejos de levantarse como telón, avanza y retrocede creando espacios novedosamente teatrales.

El Retablo de la Ermita de Nuestra Señora de Belén de Pilas

El 19 de junio de 1873 el arzobispado de Sevilla hace entrega al párroco de Pilas, Don Cristóbal Pérez y Romero, de un retablo "*con dos cuerpos, tallado y dorado con columnas salomónicas y dos cuadros al óleo incrustados en el mismo de dos varas y media de alto y seis y cuarta de ancho*" (sic), procedente del exclaustro convento de monjas mercedarias de la Asunción¹⁶. Hoy es posible saber del origen del retablo incluyéndolo dentro de la nómina de altares de los que Félix González de León hace relación en la descripción del convento en su *Noticia Artística* de 1844, siendo identificable como uno de los dos dedicados a los Santos Juanes dispuestos uno frente al otro. Acerca del retablo del Bautista dice: "*Luego sigue al lado del Evangelio el altar del comulgatorio, también de mal gusto, y estaba dedicado a San Juan Bautista [...] El altar tiene cuatro pinturas muy malas*"¹⁷. El cronista se retractará de este último dato más adelante en un apartado de correcciones y adiciones, contando un total de seis lienzos¹⁸. Por su parte, el de San Juan Evangelista es escuetamente descrito como "*en todo igual al del Bautista que está enfrente*", conteniendo también seis pinturas.

El primero se corresponde con el concertado por Francisco Dionisio de Ribas con Luisa de Ayora en 1651, según contrato hallado en protocolos notariales por Dabrio González¹⁹. A través de él conocemos algunos pormenores de la obra: "*el retablo del señor San Juan Bautista [...], al lado del Evangelio [...] he de hacer y labrar de madera de cedro y borne y conforme a la tabla y monte del dicho retablo que está firmada de mi, el dicho Francisco de Ribas [...] Primeramente en el nicho principal del dicho retablo he de hacer y poner una figura de San Juan Bautista de todo relieve, y el nicho de arriba del segundo cuerpo ha de llevar la escultura historiado el Bautismo de San Juan Bautista, todo ello conforme a buena obra, hecho y acabado en toda perfección de maestro artífice del dicho arte. Asimismo en los seis nicho de los lados del*

¹⁶ FRAGA IRIBARNE, María Luisa. *Conventos femeninos desaparecidos*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1993, págs. 207-225; Certificamos su recepción en el año de 1874 cuando, según el Libro de Juntas de la Hermandad de Belén, se arbitran medios para montarlo. Archivo de la Hermandad de Nuestra Señora de Belén de Pilas, *Hermandad de la Santa Vera-Cruz y Madre de Dios de Belén de Pilas. Libro de juntas y cabildos desde el año 1759*, fol. 72r.

¹⁷ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta M.N. Ciudad de Sevilla*. Sevilla, Don José Hidalgo y Compañía, 1844, Tomo I, pág. 186.

¹⁸ *Ibidem*. págs.258-259.

¹⁹ DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *Los Ribas, un taller...*, op. cit., pág. 411.

dicho retablo he de hacer y pintar las figuras de los santos que se me ordenare, la cual dicha pintura ha de ser de la mano de Bartolomé Murillo, pintor vecino de esta ciudad, todo ello de buena obra, y las columnas del dicho retablo han de ir revestidas de lo que mejor pareciere"²⁰.

Se deduce hasta ahora que la obra se formaba a partir de un cuerpo principal dividido por columnas en tres calles, cuya central albergaría la figura de San Juan Evangelista, de bulto redondo, y las laterales dos parejas de lienzos con representación de santos; el conjunto se remataría con un ático con un relieve del Bautismo de Cristo flanqueado por dos cuadros que completarían el total de seis contratados por Luisa de Ayora y contados por González de León.

El retablo coincide en su totalidad con la estructura del de Pilas, una vez obviemos las sustituciones de las imágenes principales por la de la patrona en la hornacina central y otros lienzos en los huecos restantes. Así, en estudios como los de Fátima Halcón y María Josefa Caro se ha considerado la obra, con toda lógica, como la realizada por Francisco Dionisio de Ribas, dato que ha sido reproducido en otras publicaciones²¹. Sin embargo, se elude en ambos estudios el retablo frontero descrito por González de León como igual al del Bautista. Deducimos que, si bien puede que no se tratase de una semejanza estilística, sí al menos resulte ser igual estructuralmente, sobre todo atendiéndose a que en la aludida corrección cuenta también González de León un total de seis lienzos para este retablo, de ahí que nos sea posible proponerlo como el que hoy se encuentra en Pilas. Esto último pensamos, atendiendo al repertorio ornamental utilizado en el retablo, que será analizado en base a la evolución estilística antes estudiada, primero para descartar la autoría de Ribas, y en segundo lugar para adscribir su realización a un contexto concreto.

Para ajustarnos con mayor certidumbre a la obra original contamos en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla con una fotografía de 1936 en la que se advierte un mayor grado de integridad al conservar la disposición original de la mutilada calle central con la mesa de altar, la peana y el escudo mercedario que remata el arco. Así, el retablo se estructura en un sotobanco del que sobresalía la mesa de altar, seguida en una faja superior, por un banco dividido como es habitual en módulos que se corresponden con los elementos estructurales del cuerpo principal. De esta manera bajo las columnas se disponen ménsulas con tarjas que se enrollan hacia arriba para formar dos volutas oblicuas sobre las que reposan directamente las basas. Entre éstas se colocan, ligeramente retraídos, paneles con decoración de tarjas y roleos, con tratamiento simétrico y talla muy plana. En el centro, donde en 1936 encontrábamos un bordado con el anagrama de Jesús, hoy se ubica el sagrario, para el que se ha habilitado una peana,

²⁰ *Ibidem*. La obra fue ejecutada, según se desprende de las cartas de pago entregadas en 1651 y 1652.

²¹ HALCÓN, Fátima. *El Retablo Barroco...*, op. cit., pág. 358; CARO, M^a Josefa. "El retablo mayor de la Ermita de Ntra. Sra. de Belén", en *Sobre Historia de Pilas*, Vol. II, Pilas (Sevilla), Ayuntamiento, 2004, págs.83-100; MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., et. al. *Guía artística de Sevilla y su provincia II*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2004, pág. 55.

al desaparecer la mesa de altar, rellenándose los huecos sobrantes a ambos lados con sendos paneles. El cuerpo principal se articula en las tres calles por medio de cuatro columnas salomónicas, sobre las que se apea un entablamento, continuo sólo en la cornisa, al romperse el arquitrabe y el friso por el avance de la calle central que acoge el escudo mercedario entre decoración vegetal de nuevo muy plana. En las calles laterales se disponen cuatro pinturas entre sencillos enmarques. El ático aparece ampliamente desarrollado, casi como segundo nivel del retablo, dividiéndose en tres calles, siguiendo a las inferiores. En las laterales, se abren dos marcos rematados en frontis, más desarrollados decorativamente que los inferiores, aunque guardando las proporciones del lienzo. En el centro avanza ligeramente la caja donde en origen debió situarse un relieve, tal como también proyectó Ribas, o bien un cuadro. Esta estructura se ha trabajado de forma compleja a modo de coronamiento del conjunto: la caja es flanqueada por dos pilastras tratadas con relieve vegetal de acantos y tarjas, dibujándose en ella un quebrado relieve de enmarque que da paso a un frontón curvo con cintas y relieves carnosos, cuya cornisa inferior se rompe para introducir una tarja con decoración de cueros recortados; a su vez el frontón se remata de nuevo con una amplia tarja de la que sobresale una cruz, no apreciable en la fotografía de 1936, aunque probablemente original.



Fig.1. *Retablo mayor*. Ermita de Nuestra Señora de Belén, Pilas (Sevilla). Fotografía de Antonio Sancho. 1936. Propiedad de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

Reparando en el orden columnario del retablo, cuentan sus salomónicas con seis espiras muy pronunciadas, con gargantas que se estrangulan notablemente acentuando la cadencia de entrantes y salientes, desplegándose a su vez en superficie relieves con el tradicional motivo de

pámpanos y racimos de uvas. Con estos pocos datos, el modelo parece alejarse de un fuste salomónico propio de mediados del siglo XVII sevillano, según desarrollamos más arriba. Así se observa si atendemos a la trayectoria que la columna tendrá en su definición en la retablística de la Andalucía occidental. De este modo, en el primer ejemplo conservado de Saavedra, veíamos unas salomónicas de suave torsión, resultando cuatro espiras y media de enorme sutileza; al mismo tiempo, el fuste es decorado en su tercio inferior por un estriado que continúa el patrón helicoidal que traza las torsiones de las espiras, mientras en el resto se encaraman motivos eucarísticos de vides. El diseño conecta directamente con las columnas del baldaquino vaticano, lo que acredita la anterior tesis por la que Saavedra se constituía como continuador del modelo columnario berninesco, heredado desde Arce. Le seguiría el tipo de fuste propuesto por Felipe de Ribas en la Merced, que debió transitar entre este último y el utilizado en el retablo de la Concepción grande de la Catedral, en el que se ha completado una quinta espira, desapareciendo el señalamiento del tercio inferior. Contemporánea a la anterior, de 1658, encontramos la columna del retablo de los Jácome, primera obra salomónica documentada de Francisco Dionisio de Ribas. Estas columnas se desarrollan de nuevo en torno a cinco espiras muy sutiles en las que apenas quedan definidas sus gargantas, marcando, en cierto modo una involución con respecto al retablo anterior. Es por ello bastante improbable que siete años antes de esta obra, dispusiera Francisco de Ribas una tipología columnaria como la analizada en el retablo de Pilas, descartándose, en este punto, su autoría.

No obstante, siguiendo con el análisis evolutivo del fuste salomónico, observaremos una mayor correspondencia entre las columnas de Pilas y los nuevos modelos de Bernardo Simón de Pineda, quien advertirá en este soporte una posibilidad de mayor plasticidad y movimiento. Así, añadirá una sexta espira, reduciendo su inclinación, y profundizando en las gargantas. El resultado es una columna de elegante esbeltez sin recurrir a la verticalidad de las espiras, dando al mismo tiempo una cadencia más pausada al ritmo voluble de las torsiones. Esta columna definirá sus líneas en los retablos que saldrán bien del taller del propio Pineda o de obradores de discípulos como Cristóbal de Guadix o el menos conocido Juan de Valencia. Así por ejemplo en obras como el retablo del Santísimo de la parroquia trianera de Santa Ana, de 1693, con intervención de los tres ensambladores, asistiremos al inicio de la expansión de un modelo que de la mano de Guadix y Valencia se extenderá por el primer tercio del siglo XVIII.

Aun cuando no adquieren la magnificencia de ejemplos como los de la Caridad, los fustes del retablo de Pilas son claramente deudores del tipo nacido de este jalón de la retablística sevillana. Así por ejemplo, se entenderá mejor la vinculación si confrontamos la obra con otras más humildes del taller de Pineda, como el retablo contratado por el presbítero D. Francisco del Toro y Valderas para el altar mayor de la parroquia del Divino Salvador de Escacena del Campo

en 1692²². Haciendo una comparativa entre ambas obras veremos cómo se asemejan tanto en el número de torsiones como en el tratamiento plano de los relieves, si bien no se advierte el perfil ovoide de las espiras que sí se presenta en las de Pilas. Otras obras de discípulos directos del antequerano, como Cristóbal de Guadix, abundan en estas correspondencias estilísticas, siendo, probablemente, la reducida obra documentada de Juan de Valencia la que mejor se ajusta a las formas del retablo pileño. Quizá la columna que más se asemeja al prototipo del altar de Pilas no se encuentre en un retablo, sino en la sillería coral que Juan de Valencia hace en 1701 para la Cartuja de Sevilla, actualmente en la Catedral de Cádiz. El desnudo diseño de sus columnas dibuja en sus espiras un ligero perfil ovoide apreciado en el altar de la ermita de Belén, repitiéndose a su vez la proporción de seis espiras. De similares características también serán las columnas de la mayoría de retablos documentados de Valencia, tales como el de la capilla de Santa Ana de Dos Hermanas (1702); el remate del retablo mayor de la parroquia de Santa María la Blanca de La Campana (1704); el mayor de la iglesia parroquial de Bornos (1707); y el retablo de la capilla de la Piedad del Baratillo del Arenal (1707).

Más allá del fuste, aparecen nuevas correspondencias ornamentales entre las formas de la escuela de Pineda y el altar pileño, al compartir ambos un tipo de capitel por primera vez desarrollado en la Caridad en las columnas, no salomónicas, que enmarcan la escena principal. Su particularidad radica en disponer los caulículos del orden corintio invertidos, esto es, enrollados hacia el interior. Esta forma, por básica que pudiera parecer, apenas ha sido utilizada en la retablística desarrollada hasta el momento. Este capitel se convertirá en un signo distintivo de la escuela de Bernardo Simón de Pineda, presente en un amplio elenco de retablos del propio ensamblador así como de sus discípulos. Abundan en esta consideración elementos ornamentales del retablo de Pilas, otra vez de evidente similitud con los modos compositivos de la escuela del antequerano, como pueda ser la resolución del friso en base a una consecución de motivos de configuración simétrica, dispuestos consecutivamente sin relación entre ellos, más con intención de relleno que guiados por un afán propiamente creativo. De esta manera observamos frisos de retablos menores como los de Escacena del Campo, los del círculo de Guadix en la actual parroquia de la Magdalena o el de Bornos de Juan de Valencia. Igualmente asimilable es el frontón de remate del ático, en la línea de los barrocos coronamientos de las grandes máquinas de la escuela de Pineda.

Por todo esto, no es aventurado concluir que estamos ante un retablo surgido del taller o la escuela de Bernardo Simón de Pineda, fechable entre la última década del siglo XVII y las dos primeras del XVIII. A sabiendas de que el retablo procede de los desamortizados del antiguo convento de la Asunción de Sevilla, y no siendo posible identificarlo, como hasta ahora se ha

²² HERRERA GARCÍA, Francisco J. “Notas sobre el arquitecto de retablos Bernardo Simón de Pineda”, en *Atrio*, nº 1, 1989, pág. 72-74.

hecho, con el documentado de manos de Francisco Dionisio de Ribas, sí podremos hacerlo con el retablo fronterizo dedicado a San Juan Bautista, que con toda seguridad le fue análogo estructuralmente, según se deduce de la descripción de Félix González de León. Dos apreciaciones contribuyen a confirmar tales consideraciones. En primer lugar, se conservan en el Convento de Santiago de la Espada, donde hoy radica la congregación de monjas de la Asunción, dos imágenes de los Santos Juanes que por tamaño bien pudieron ser las titulares de ambos retablos. Se trata la talla de San Juan Bautista de una figura de factura propia de mediados del XVII, emparentable con el estilo de Francisco Dionisio de Ribas si obviamos las intervenciones de épocas posteriores. Por su parte, la imagen de San Juan Evangelista tributa a formas escultóricas derivadas de la obra de Pedro Roldán, encajando por tanto cronológicamente con la obra de Pilas.

Igualmente, han de tenerse en cuenta las pinturas que se exponían originariamente en ambos retablos. Ya supimos acerca de las del retablo de Francisco Dionisio de Ribas que habrían de ser de Murillo, según rezaba el contrato con Luisa de Ayora. Por otro lado, Félix González de León añade en el aludido apartado de correcciones que por entonces en los retablos se hallaban malas copias de 1811 de las obras originales conservadas en la galería de Aniceto Bravo, siendo todas debidas al pintor Juan Simón Gutiérrez²³. Siguiendo a estas pinturas, en el mismo año en que se publica la *Noticia Artística*, José Amador de los Ríos edita su *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, donde al tratar la Galería de Bravo dice, en relación a los discípulos de Murillo con representación en ella, que “*de estos artistas deben llamar la atención siete lienzos de Simón Gutiérrez que estuvieron colocados en dos altares de la Iglesia de las monjas de la Asunción*”²⁴. Esta mención debe causar extrañeza, pues Gutiérrez no gozaba entre los académicos del momento de mucha consideración. Es así que puede llegar a pensarse que la certeza de su factura derive de los cuadros del retablo del Evangelista, extendiéndose la atribución a los del altar del Bautista, obras, cuanto menos, del taller de Murillo, teniéndose en cuenta que hacia 1651 Gutiérrez contaba sólo con 17 años²⁵. Aunque hoy día los lienzos originales se encuentran desaparecidos, es bastante probable que los “*dos cuadros al óleo incrustados*” que contenía el retablo dado al párroco de Pilas en 1873 sean copias de los conservados en la galería de Bravo. Éstos son identificables con los dos cuadros del ático donde figuran San Juan Evangelista y Santiago de peregrino, iconografías citadas en la relación de cuadros de la galería tanto por González de León como por Amador de los Ríos²⁶. La

²³ GONZÁLEZ DE LEÓN. *Noticia artística...*, op. cit., Tomo I, pág. 259.

²⁴ AMADOR DE LOS RÍOS, José. *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, Francisco Álvarez y Compañía, 1844, pág. 428.

²⁵ Otras fuentes sitúan el nacimiento del pintor en 1643, lo que haría más improbable su participación en el retablo del Bautista. QUILES GARCÍA, Fernando. “Apuntes para una biografía de Juan Simón Gutiérrez”, en *Atrio*, nº 0, 1988, págs. 103-113.

²⁶ Se debe tener en cuenta una posible reordenación del repertorio iconográfico al realizarse las sustituciones en 1811, de ahí que quizá ambos lienzos pudieran tratarse de copias de los originales del taller de Murillo,

representación de los dos santos de medio cuerpo encaja con las escuetas descripciones de ambos historiadores, siendo posible concluir que las pinturas son efectivamente las copias colocadas en 1811 según los originales adquiridos por Aniceto Bravo. El que el retablo de San Juan Evangelista contuviera seis pinturas de Juan Simón Gutiérrez –en activo entre 1675 y 1718– constituye finalmente una nueva aproximación al contexto cronológico y artístico en el que ubicamos esta obra hoy conservada en Pilas.



Fig. 2. *Retablo mayor*. Ermita de Nuestra Señora de Belén. Pilas (Sevilla). Círculo de Bernardo Simón de Pineda. 1690-1720h. Fotografía del autor.

al ser más lógica su distribución iconográfica tal y como ya estudiaron Dabrio González y Villar Movellán (Véase DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa et al. “El retablo del Bautista en la Asunción de Sevilla”, en *Archivo Hispalense*, nº 195, 1982, págs. 13-30). No obstante, esto no contradice nuestra conclusión final, pues se atiene sólo a los seis lienzos contenidos en origen en el retablo de San Juan Evangelista, independientemente de su dispersión posterior.



Fig. 3. *Detalle*. Retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de Belén. Pilas (Sevilla). Círculo de Bernardo Simón de Pineda. 1690-1720h. Fotografía del autor.

ALGUNOS ASPECTOS CONSERVATIVOS DE LA ESCULTURA LÍNEA BARROCA ANDALUZA Y NAPOLITANA

Ángeles Lozano Domínguez, Doctoranda Universidad de Huelva, Grupo de Investigación Patrimonio y Artes Visuales PAIDI HUM 068

Algunos aspectos conservativos de la escultura línea barroca andaluza y napolitana

Cuando nos referimos a la escultura barroca en madera, estamos hablando de un género artístico muy específico, que se caracteriza por unos esquemas que fueron desarrollados a raíz del fervor religioso potenciado por el clima de la Contrarreforma. Si bien se dan estas similitudes –estilísticas, técnicas y morfológicas– entre las esculturas barrocas napolitanas y andaluzas, también se pueden dar problemas de conservación independientes.

La escultura línea napolitana, y toda la producida en la región de la Campania, puede guardar relación con la escultura de la misma tipología producida en Andalucía, debido principalmente a la vinculación histórica que se ha dado a través de los siglos correspondientes al Barroco –desde finales del XVI al XVIII–. La realidad histórica de ambos territorios –Nápoles y Andalucía– no solo se relaciona en el hecho de compartir la misma soberanía, sino también en aspectos culturales, que potenciaron la familiaridad entre el ambiente artístico de Andalucía con las novedades del Virreinato de Nápoles¹. Durante la presencia española en los siglos correspondientes a este Virreinato, se activó el intercambio comercial, y con ello fue continuo el fluir de obras napolitanas a través del Mediterráneo hacia los puertos andaluces de Sevilla y Cádiz. Además, la imaginería española de manera generalizada recibió una gran influencia de artistas de la talla de Giacomo Colombo, o también Francisco Salzillo, quien se instaló en la región de Murcia y aportó a la misma no solo su producción artística, sino también una relevante tradición escultórica. También es objeto de interés la riqueza cultural que adquirió el Reino de Nápoles como influencia del exterior durante estos siglos, que se vio reflejada indudablemente en su producción escultórica como característica distintiva, y que se ha tenido muy en cuenta dentro de la investigación de la temática del barroco napolitano. Quedan, aún por indagar, en cambio, aspectos más conservativos que no dejan de ser de interés en el conocimiento de las relaciones existentes entre la escultura procedente de estos territorios. (Fig. 1)

¹ MORENO MENDOZA, Arsenio. “Nápoles y los orígenes del naturalismo Sevillano”, en *Pasión y éxtasis*. Madrid, Editorial Electa, 1996, pág. 25.

Atendiendo a la ya mencionada relación territorial existente, la escultura napolitana presenta idénticas soluciones, parámetros e iconografías a la andaluza, aunque la napolitana adquirió igualmente una personalidad propia². También desde el punto de vista morfológico y técnico, tanto la escultura napolitana como la andaluza poseen unas características muy similares, son esculturas realizadas siguiendo un proceso metodológico muy depurado, fruto de una tradición que ha ido evolucionando durante siglos. Este procedimiento se inicia con la talla de la imagen en madera, que requiere un conocimiento muy amplio de la técnica y del material. Después se prepara la superficie para los estratos policromos mediante el estucado, aplicación de una serie de capas de preparación compuestas básicamente por sulfato cálcico. La fase del policromado es distinta según sean carnaduras, u otras zonas de la escultura, que se suelen dorar o estofar. Si bien –como hemos apuntado antes– es una metodología muy precisa que ha sido objeto de un profundo desarrollo en el transcurso de la Historia del Arte, se observan pequeñas diferencias en cuanto a la técnica, por el uso de un material u otro. Son estas diferencias técnicas, entre una escultura y otra, las que se deben conocer a la hora de analizar los aspectos conservativos, tanto de la escultura napolitana, como de la andaluza, porque van a estar directamente relacionados con la alteración o degradación de las misma, así como otro tipo de elementos.



Fig. 1. *Crucificado*. Vallo della Lucania, Capilla del Crucificado. Giacomo Colombo, 1712-1715. Fotografía de Vega de Martini.

² La investigación sobre el barroco napolitano se llevó a cabo mediante exposiciones como *Pasión y éxtasis* (1996), donde se presentaba un amplio panorama de la producción artística desarrollada a lo largo del siglo XVII en Andalucía y Nápoles.

Todo bien cultural es objeto de padecer patologías debido a los factores de deterioro que intervienen en los procesos de alteración de los mismos. Dichos factores pueden ser tanto extrínsecos como intrínsecos al propio bien. A las esculturas lógicas del Barroco, como obras de carácter religioso, se les añaden, además de los problemas derivados de las alteraciones del propio material a causa del envejecimiento natural del mismo, los daños derivados del uso al que han estado sujetas en el transcurso de la historia. Las esculturas están sometidas a una funcionalidad latreútica³, es decir, de adoración o culto a Dios, y eso conlleva que, a diferencia de otros géneros artísticos como la pintura, sufra las consecuencias en relación a las prácticas religiosas inherentes: cultos y procesiones. En la mayoría de los casos, la escultura ha sido un reclamo para el fiel, de modo que se ha visto expuesta a una manipulación incontrolada, dentro y fuera de los espacios religiosos. A causa del cambio de gustos por parte de los creyentes, se han llevado a cabo numerosas modificaciones de carácter morfológico y estético en las imágenes. El deterioro igualmente ha sido ocasionado durante los continuos actos litúrgicos en los que han sido partícipes las imágenes, y derivado de numerosas intervenciones poco acertadas que, muy lejos de “repararlas”, han ocasionado daños mayores. Desde el punto de vista de la conservación, las imágenes policromadas tendrían que ser estudiadas de manera totalmente individual, con sus factores de degradación independientes, ya que se genera una casuística que hace que la escultura en ambiente eclesiástico esté inmersa en una problemática muy específica⁴.

La práctica de adoración de estas imágenes, aunque tiene origen en el pasado como acto de fe católica, se continúa llevando a cabo. La tradición ha tenido y aún sigue teniendo su importancia en Andalucía, principalmente, con los actos que envuelven las tradicionales procesiones de la Semana Santa, como uno de los componentes más significativos del patrimonio cultural andaluz, y por tanto, uno de los marcadores de la identidad de Andalucía⁵. En cambio, en Nápoles, esta tradición de participación de las esculturas en los actos litúrgicos, aunque mantuvo la tradición, y aún quedan huellas de la misma, no ha tenido el mismo grado de relevancia. Por tanto, cuando nos referimos a la escultura barroca en Andalucía, estamos hablando de una escultura que en el pasado, y a día de hoy, está sujeta a una funcionalidad religiosa o latreútica, y que a diferencia de la escultura barroca producida y localizada en el entorno italiano, y más concretamente, en un entorno napolitano, puede presentar alteraciones que forman parte de la historia material de la propia pieza y de su evolución temporal, que pueden haber sido

³ Definición del término latreútico según el *Diccionario de la Real Academia Española*: Perteneciente o relativo a la latría (reverencia, culto o adoración que solo se debe a Dios).

⁴ GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a José y BAGLIONI, Rainero. “La conservación de la escultura policromada”, en *Artes y Artesanías de la Semana Santa en Andalucía*, Edit. Tartessos, Tomo 3, 2003, pág. 72. En este artículo se desarrolla la problemática de las esculturas policromadas en ambiente eclesiástico, como bienes culturales que presentan una problemática muy específica a consecuencia de los usos de la misma como del entorno en el que se localizan, principalmente edificios destinados al culto.

⁵ MORENO, Isidoro. “La Semana Santa en la cultura andaluza” *Artes y Artesanías...*, op. cit, Tomo 1, pág. 8.

producidas a causa de su función –en el caso de la imaginería procesional– pero también otro tipo de modificaciones, como aquellas que han sido respaldadas por los cambios de moda, el culto y la devoción –a nados y modificaciones en su estructura y apariencia visual de las esculturas– así como a consecuencia de reparaciones con la intención de reparar los daños, y que se han llevado a cabo con la ausencia de los medios y criterios más adecuados a la tipología del bien.

En el caso de la escultura del barroco napolitano, y de manera generalizada en toda Italia, esta tipología de bienes ha experimentado un ligero declive durante el siglo pasado –s. XX– que se ha manifestado en un lamentable estado de conservación. Probablemente se deba a algunas circunstancias que han influido en el deterioro y abandono de estas esculturas. Uno de los motivos se debe a la escasa importancia que ha tenido este género artístico, bien porque la escultura ha sido considerada una disciplina artística de segunda categoría –por detrás de la pintura o la arquitectura– o bien porque el material empleado como soporte, la madera, se ha tenido igualmente como material de escaso valor⁶, anteponiéndose la valorización y conservación de esculturas cuya materia estructural fuese el mármol o el bronce. De cualquier manera, las esculturas en madera policromada han sido valoradas en menor medida con respecto a otros género artísticos, aunque si comparamos la relevancia de la escultura policromada de madera en el entorno napolitano, y en las regiones de influencia española, con respecto al resto de Italia, observamos que en los primeros la escultura adquiere mayor protagonismo y presencia en los espacios litúrgicos, como es el caso de la realización de retablos para los altares de las iglesias o la producción de esculturas de gran calidad artística durante los siglos del Barroco⁷.

La madera como elemento constitutivo de los soportes en escultura, tiene su importancia, pues de su resistencia depende la estabilidad de la propia escultura. Dicha estabilidad viene dada por las propiedades de la propia madera como especie línea, por el proceso que se ha llevado en la preparación de dicha madera y por las condiciones a las que ha estado expuesta la imagen. Los escultores, que eran sabios conocedores de las propiedades y las condiciones que debían tener las imágenes religiosas para otorgar a la obra de las calidades que garantizasen su perdurabilidad en el tiempo, procuraban emplear la madera más apropiada al trabajo que pretendían realizar, ya no solo para garantizar la calidad de la obra, sino también para facilitar el trabajo de la talla. Con ese fin, sabían perfectamente distinguir entre el uso de maderas más blandas –para la realización de

⁶ GIUBBINI, Guido. “La scultura in legno”, *Le tecniche artistiche*, Ugo Mursia Editore, 1991, pág. 11 <<En contraposición con la escultura en piedra, la madera presenta algunos inconvenientes que explican su segundo lugar en el arte, llegando a considerarse un arte menor>>.

⁷ CASCIARO, Raffaele. “Due Botteghe a confronto: intaglio e policromía nelle sculture di Caetano Patalano e Nicola Fumo”, *La scultura e la sua pell: artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, Congedo Editore, Galatina, 2007, pág. 222 <<Si en Nápoles la escultura línea estaba presente como complemento o a veces sustituta de aquella en mármol o en bronce, o también para los trabajos exquisitamente más devocionales a los cuales la policromía la rendía más adaptada, en la Lecce de finales del s. XVII constituía una alternativa prestigiosa a la más usual escultura en piedra, tomando lugar relevancia en los altares más importantes y robando escena a los maestros locales>>.

detalles, como el cedro- o maderas más duras, para la realización de elementos que han de tener una función sustentante, como el roble. Otra circunstancia que ha influido en la elección del tipo de madera es el empleo de especies autóctonas que proliferaban en la zona. Y es este último factor, junto con el valor de la escultura en madera con respecto a otras manifestaciones artísticas, el que ha condicionado las diferencias en el empleo de maderas de diferente calidad entre la práctica de la escultura barroca napolitana y la andaluza. La escultura en madera del barroco napolitano suele encontrarse realizada con especies propias del entorno, que son de naturaleza blanda y fácilmente atacadas por insectos xilófagos y organismos causantes de pudrición, lo que ha ocasionado una mala conservación de las esculturas desde el punto de vista estructural. Por el contrario, en Andalucía, al igual que en el resto de España, se motivó el uso de esta materia prima –la madera– con la llegada de maderas de gran calidad a la Península Ibérica, con motivo del descubrimiento de América en el año 1492, que además, presentaban gran resistencia a la degradación. Estas eran principalmente el cedro y la caoba, que fueron importadas de La Habana. Es muy probable que el uso de maderas de alta calidad en España se debiera principalmente a la facilidad de ser trabajadas estas especies en el conjunto de operaciones que conforman el tratamiento completo de la madera en el taller: corte, devastado, tallado, escofinado y lijado. Además de maderas de alta calidad provenientes de puntos geográficos lejanos a la Península Ibérica, también se han empleado en España especies de madera del territorio, como los pinos castellanos⁸ de Soria y andaluces de la serranía jienense de Segura, nogales asturianos, tejos navarros, el castaño, el álamo, ciprés –muy empleado en España ya que, debido a su toxicidad, no es atacado por insectos xilófagos– y el boj, para la creación de herramientas de trabajo. Son estas especies las que usualmente se pueden encontrar en las esculturas realizadas a partir del s. XVI en España, y más concretamente en Andalucía. (Fig. 2)

A las circunstancias que se han expuesto anteriormente, como situaciones que pueden poner en riesgo la integridad de estas esculturas y tienen una naturaleza antrópica –el uso o la función que prestan, su posible abandono o la ubicación de la propia obra– se le añaden otros factores intrínsecos, como la naturaleza y vulnerabilidad del propio material lúneo y el resto de elementos que conforman la escultura, de los que dependerá además que durante la vida del bien, este sea objeto de un mayor o menor deterioro.

⁸ GAÑÁN MEDINA, Constantino. *Técnicas y evolución de la imánería polícroma en Sevilla*. Universidad de Sevilla, 1999, pág. 116.



Fig. 2. *Ecce Homo*. Madrid, Museo. Pedro Mena y Medrano, 1673-1679. Fotografía de Vega de Martini.

Los factores de degradación que influyen negativamente en su conservación son la humedad o la presencia de actividad biológica, junto con el deterioro y envejecimiento de la madera como material orgánico. Los daños principales padecidos en los soportes de este tipo de esculturas son la aparición de alabeos, grietas y fendas, el ataque de insectos xilófagos o la pudrición. Para una correcta conservación de las imágenes, se hace necesario el mantenimiento de estas en una zona con las condiciones climáticas adecuadas. Donde no existan cambios bruscos de humedad y temperatura, con la idea de evitar que estos contrastes provoquen desajustes y movimientos de las piezas de madera. Por otra parte, se debe prestar atención a las posibles colonizaciones biológicas por parte de los insectos xilófagos, y de otro tipo de seres vivos como los microorganismos, que se hacen presentes en condiciones de humedad elevadas. Todas las maderas no son igual de vulnerables frente a la presencia de insectos xilófagos; las maderas de mayor dureza, como la caoba o el roble, son menos propensas al ataque de estos seres. De igual manera, las maderas que resultan tóxicas para estos insectos se encuentran libres de ataque. En España, el escultor con c a este tipo de detalles a la hora de elegir la madera a emplear; las caobas y robles procedentes de América por su dureza, o del ciprés, por ser tóxico para los insectos xilófagos. Y en líneas generales, se observa un ataque menor que en el caso de la escultura italiana, pues se han empleado otro tipo de maderas de menor dureza y por tanto, más vulnerables a este ataque. Por su parte, también surgen problemas de deterioro en los estratos pictóricos, como consecuencia de su relación de dependencia del soporte l gneo. Los materiales que conforman estos estratos superficiales de la obra suelen llevar compuestos orgánicos, por lo que son sensibles

al envejecimiento natural. Las principales alteraciones que sufren estos estratos policromos son craqueladuras, grietas, suciedad ambiental e hinchazón por clavos.



Fig 3. *Escultura en madera policromada.*
Padula, Cartuja de San Lorenzo. Escultor
anónimo de la segunda mitad del S. XVII.
Fotografía de Vega de Martini.

Además de los factores que hemos visto con anterioridad –que afectan en mayor o menor medida a estas esculturas según su localización territorial– en el caso específico de la conservación de la escultura napolitana, tendríamos que sumarle los factores ambientales que inciden negativamente en su conservación, que serán distintos según la ubicación geográfica de estos bienes. Se da una circunstancia directamente relacionada con los fenómenos naturales, y es el elevado riesgo sísmico presente en la península italiana. Están expuestos a este, no solo las esculturas en madera, sino todo el patrimonio material de esta zona de Italia. El Terremoto de 1980, localizado en el centro-sur de la Campania, causó un grave daño para el patrimonio cultural de esta región, y fue el punto de partida para la restauración de muchas imágenes que habían sufrido las consecuencias del sismo. Con la *Carta del Rischio* del patrimonio cultural se dan datos sobre la vulnerabilidad de los bienes muebles e inmuebles según el riesgo de sísmico de su localización⁹. Incluida en estas restauraciones llevadas a cabo durante la década de los 80, se

⁹ BALDI, Pío. “La Carta del Riesgo del Patrimonio Cultural”, en *Cuadernos PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Junta de Andalucía, nº 2, 1992, pág. 8 <<La idea central de la que parte la Carta del

encuentra el proyecto de restauración de la *Certosa di Padula* o *Certosa di San Lorenzo* – localizada en Salerno, provincia de la Campania– que se llevó a cabo a consecuencia del ya mencionado Terremoto de Irpinia, y que tuvo consecuencias devastadoras en el Patrimonio Cultural de la zona. A raíz del Terremoto se valoraron los daños del monumento, para posteriormente, intervenir íntegramente en los bienes que albergaba, incluidas las esculturas¹⁰. (Fig. 3)

A la hora de analizar los daños de una escultura de madera, con la idea de realizar una propuesta de actuación, se debe tener en cuenta que cada escultura presenta un diagnóstico único, a la vista de sus características morfológicas y las condiciones particulares de conservación. Y siempre se ha de tener presente el criterio de la mínima intervención, procurando manipular la escultura lo menos posible. Por tanto, la propuesta de actuación debe ser flexible, y estar sujeta a cambios según las dificultades que vayan surgiendo durante dicha intervención. En cualquier caso, el posible tratamiento de una escultura de madera policromada se compone de una serie de operaciones y, el orden de las mismas, puede variar según las necesidades de la obra. En el caso de una escultura que sufra el ataque de insectos xilófagos, las primeras fases se basan en el tratamiento de desinsectación, con la posibilidad de empleo de diversas técnicas, como la inyección y la anoxia. La consolidación de la madera es de importancia fundamental para preservar la estabilidad de la escultura. La limpieza superficial se realiza ante la presencia de depósitos de polvo, mientras que la limpieza química, se lleva a cabo con el uso de disolventes, siempre que sea necesario y con estricta precaución, para no provocar daños en la pátina. También puede ser necesaria una limpieza mecánica en seco, con el uso de instrumentos manuales, en el caso de que existan depósitos imposibles de eliminar por otros medios. La consolidación de la capa pictórica a veces se suele realizar antes de la limpieza, cuando la escultura se encuentre muy debilitada y no permita ser manipulada durante la limpieza. Las pérdidas de la capa de preparación originan la necesidad de reintegrar volumétricamente con la incorporación de estucos de diversa naturaleza. Con posterioridad, se pasa a la reintegración pictórica, que consiste en restituir la legibilidad de la escultura mediante la inclusión de color en las zonas donde se ha perdido y siguiendo un criterio diferenciador, con la idea de que, a una distancia cercana, sean apreciables estas nuevas aportaciones. El sistema de reintegración pictórica empleado puede variar según el caso –*puntinato*, *rigattino*, *tratteggio* o tintas planas–, pero siempre se ha de realizar con una técnica pictórica reversible, como por ejemplo la acuarela. El último paso, consiste en añadir a la escultura una protección mediante la aplicación de una película final, que puede ser un barniz natural o algún tipo de sustancia s ntetica.

Riesgo del Patrimonio Cultural es la de determinar sistemas y procedimientos que permitan programar las intervenciones de mantenimiento y restauración de los bienes culturales>>.

¹⁰ Se organizaron exposiciones en las que se expusieron los bienes de la *Certosa di Padula*, ya restaurados, como *Il Vallo Ritrovato* (1989) y también de *Il Cilento* (1990).

Desgraciadamente, la falta de control de las acciones sobre estas esculturas ha ocasionado intervenciones –tanto en las esculturas del barroco napolitano como andaluz– totalmente irrespetuosas en las imágenes. Como consecuencia, algunas han perdido parte de su armonía, su identidad y su valor histórico-artístico. Es muy probable que estas intervenciones irrespetuosas padecidas concretamente en la escultura de carácter devocional, con respecto a otro género como la pintura, se deban principalmente a la funcionalidad de la escultura como medio de aproximación y de atención del fiel. Ante el riesgo que supone para todos los bienes culturales del patrimonio andaluz estas actuaciones, la Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía¹¹, en su Art. 20 establece los criterios de conservación. De esta necesidad de proteger la escultura devocional deriva la necesidad de conservarlas. Aunque la realidad es que no son protegidas todas las obras en conjunto, sino aquellas que se consideran de gran representación –incluidas en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz– pues poseen una calidad artística determinada que las convierte en únicas e insustituibles. Para el control de las actuaciones en bienes culturales en Nápoles, y de carácter general en toda Italia, se ha establecido la principal norma de rango legal en el ámbito de los bienes culturales. Es el denominado Código de los Bienes Culturales y del Paisaje¹² del 22 de enero de 2004– actualizado en octubre de 2011 – que en el apartado recoge la definición del término “restauración” como <<conjunto de operaciones dirigidas a lograr la integridad material y la rehabilitación del mismo bien, la protección y la transmisión de sus valores culturales>> Toma fuerza la doble finalidad de la restauración: la protección del bien y la transmisión de los valores culturales del mismo, y obliga a los profesionales dedicados a la restauración a tener una formación reglada. También en el control de intervenciones son de especial importancia las conocidas cartas y recomendaciones internacionales, que aunque en España carezcan de valor legal, se consideran de importancia primordial para la consecución de una intervención de restauración. La *Carta del Restauero*, documento editado en Italia en 1972, tiene la finalidad de servir de apoyo en intervenciones de restauración. De entre sus importantes aportaciones, no pueden ser obviados los criterios que velan por el respeto a la integridad y armonía de la obra, como son: la mínima intervención, criterio de diferenciación, reversibilidad, diferenciación y compatibilidad de materiales. En España, el documento no normativo de mayor importancia es el Decálogo de la Restauración Bienes Muebles redactado por el Ministerio de Cultura en 2007. En este se incluyen algunas indicaciones sobre qué criterios y metodologías han de tenerse en cuenta a la hora de intervenir una obra de cualquier tipología, y cómo no, una escultura devocional en madera. Por poner un ejemplo, se hace mención al uso de unas estrategias de prevención del deterioro, actuando

¹¹ Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía.

¹² Decreto Legislativo 42 del 22 Gennaio, *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*.

directamente sobre los factores que influyen negativamente en la conservación de la obra, como la humedad, la temperatura, los microorganismos, el vandalismo, etc.

Las relaciones existentes entre Nápoles y Andalucía, que se manifiestan, entre otras cosas, con la presencia de las esculturas en madera policromadas de los siglos XVI-XVIII en ambos territorios, son indiscutibles. A partir del estudio de las mismas, se puede llegar a entender en gran medida nuestro patrimonio cultural. Por otra parte, son imprescindibles el conocimiento de los aspectos estilísticos, morfológicos, técnicos y los problemas conservativos –factores de deterioro– de esta escultura, junto con el desarrollo de los mecanismos de control y tutela, para garantizar la correcta preservación y conservación de las mismas, que son, sin duda alguna, una de las mejores representaciones de la identidad cultural de Andalucía.

RETABLÍSTICA EN EL VALLE DE LECRÍN (GRANADA). NUEVAS APORTACIONES SOBRE EL BARROCO GRANADINO

Isaac Palomino Ruiz, Licenciado en Historia del Arte, Universidad de Granada y Experto en Archivística y Diplomática, UNED

Este pequeño estudio se plantea con la intención de dar a conocer las obras retablísticas barrocas de una comarca que pasa casi desapercibida, así como sacar a la luz datos importantes de los mismos, principalmente autorías documentadas. Nombres de maestros de renombre, muy activos en la Granada de la segunda mitad del XVIII, y otros desconocidos que aprovechamos para poner en valor. Es sin duda el fruto de un largo proceso de investigación en los archivos parroquiales de la comarca, en este caso concreto en los de Padul y Pinos del Valle, que aglutina los de diversas parroquias, entre ellas Béznar. Así mismo en el Histórico Diocesano, que ha permitido contrastar y ampliar la información presentada.

Situada en la mitad sur de la provincia de Granada, en el camino que enlaza la capital con la Costra Tropical, se ubica el Valle de Lecrín. Comarca integrada por diecisiete localidades que se extienden desde el Suspiro del Moro hasta la presa de Rules. Es la comarca intermedia entre la Vega-Área Metropolitana, la Alpujarra y la Costa, constituyendo una histórica vía de comunicación que ha dejado un importante poso e influencias. La conservación del elenco patrimonial de sus templos es digna de mención ya que apenas han sufrido mermas considerables, en comparación con otras comarcas de la provincia. Dos derrumbes y un incendio que afectaron a los respectivos templos de Murchas, Albuñuelas y Restábal suponen las principales pérdidas. Si bien aparecen episodios de expolio, venta y desaparición de piezas, en el campo de la retablística. Esto permite ofreciendo hoy en día un magnífico corpus de retablos que resume la evolución de la retablística granadina desde el siglo XVI hasta el XX.

Desde la erección de las parroquias matrices, Padul, Restábal y Béznar, y sus filiales en octubre de 1501, según decreto del entonces Arzobispo de Sevilla Diego Hurtado de Mendoza, la dotación de ornamentos para el culto fue una constante. En el mismo año de institución parroquial encontramos la primera gran donación, la realizada por los Reyes Católicos a gran parte de las parroquias de la capital y algunas de los alrededores. La entrega comprendía en su mayoría ornamentos textiles y de orfebrería: frontales, manteles, paños, cruces de altar, cálices, etc¹.

¹ GALLEGO BURÍN, Antonio. "Dotación de los Reyes Católicos a las iglesias erigidas en Granada". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2 (1937), fasc. I, págs. 123-121.

Los presbiterios y altares de las iglesias del Valle de Lecrín, al igual que en el resto de las comarcas granadinas, no contaron desde sus inicios con una decoración exuberante tan sólo con los mínimos requisitos de decencia para el culto del Santísimo Sacramento, de las celebraciones sacramentales y de las imágenes principales. Todo lo propio para acondicionar los primitivos espacios sacros, instalados a priori en las mezquitas y posteriormente para los templos rurales de nueva planta. Debemos de tener en cuenta que gran parte de ellos fueron saqueados e incendiados pocos años después de su conclusión, durante la Rebelión de las Alpujarras en 1568, encontrándose otros en pleno proceso constructivo. Este sobresalto histórico provocó la pérdida de la totalidad de elementos de ornato litúrgico con que se habían dotado a los templos concluidos (rejas, imágenes, altares). En los informes que se conservan acerca de los daños provocados, se menciona en algunos casos la pérdida de retablos, aunque desconocemos en realidad si se trataba de estas piezas tal y como hoy los conocemos o simplemente altares con somera decoración que enmarcase el sagrario y algunas imágenes.

Según consta de la entrega de ornamentos, los presbiterios fueron dotados durante el siglo XVI y principios del XVII por guadamecías, pinturas de gran formato, generalmente con cenefas que enmarcaban una escena religiosa que con asiduidad era la de Cristo Crucificado en el Calvario con la Virgen y San Juan. Este tipo de reposteros o telones de fondo fueron encargados en ocasiones a artistas de renombre, y al parecer costeados por la Tesorería de Fábrica del propio Arzobispado. Datados encontramos en 1535 uno para Acequias, en 1581 otro con Calvario para Melegís y cuatro años después uno para Mondújar; en 1614 se entrega otro para la nueva iglesia de Cónchar, algunos realizados por el propio Pedro de Raxis². Con los guadamecías conviven en la misma época y espacio otros dos elementos destinados a cubrir las necesidades básicas del imprescindible culto eucarístico, *las custodias y arcas del Santísimo*. *Las custodias* registradas hasta el momento eran de madera dorada y su función debió ser la de manifestar la sagrada forma. En cuanto a *las arcas del Santísimo* es lo que poco después, y hasta nuestros días, pasó a conocerse como sagrarios. Es de suponer que desde un principio las imágenes de talla estuvieron presentes en los presbiterios, sobre todo las de los titulares de los templos, antes de la colocación de retablos. Así lo revelan algunos documentos, bien sobre repisas o en hornacinas, presentando una disposición sobre los muros del presbiterio que en algunos casos se respetó a la hora de situarlas en el retablo mayor. En el siglo XVII se rastrean ya los primeros retablos destinados a las iglesias del Valle de Lecrín: en 1615 se entrega uno por parte del Arzobispado para la iglesia de Dúrcal

² Archivo Instituto Gómez Moreno (A.G.M.). FERNÁNDEZ BRAVO, Francisco José. Reconocimiento de bienes de la archidiócesis de Granada (1755). *Leg. CXXVII*, fols. 1, 100 y 105v. Documento analizado en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “Arquitectura religiosa y mobiliario litúrgico en la Diócesis de Granada”, en *Actas del I Coloquio Iglesia y Sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*, Granada, 1997. Granada: Universidad, 1999, págs. 463-486.

con una pintura del Calvario³ procedente de las casas arzobispales. Anterior es el de San Francisco de Padul datándose sus pinturas hacia 1538⁴, aunque no hay constancia de su ubicación en este templo por esas fechas.

A lo largo del siglo XVII la producción de retablos que se registra en la comarca no es destacable. Los escasos inventarios que se conservan de la época arrojan datos de la existencia de retablos en la iglesia de Padul, con un total de cuatro en 1653. Pensamos que se mantenía el entregado a Dúrcal y que es posible relacionar con una tabla de San Pedro inserta en venera situada a los pies de la iglesia y que sigue la estética manierista. Es muy probable que el antiguo retablo de Restábal, también de estilo manierista, se encontrase por entonces en dicha parroquia, una de las tres matrices de la comarca. Aunque en la misma línea estilística y del primer cuarto del XVII, el actual retablo mayor de Acequias llegó a la localidad a finales de la centuria siguiente. Alta es la probabilidad de que se ejecutara para el desaparecido templo de Santa Escolástica de Granada. En 1665 rastreamos también otro retablo en la Iglesia de Béznar, según se menciona en un inventario parroquial, y que sería sustituido pocos años después.

“Una hechura de Jesús Nazareno en /un altar colateral de la Iglesia de Beznar / con retablo dorado en dicho altar”.⁵

Hasta finales del seiscientos no encontramos documentado el encargo de nuevas obras retablísticas ex-profeso para la zona con los dos retablos datados en la iglesia de Béznar, los del Nazareno y la Dolorosa, de 1679 y 1693 respectivamente. Se trata de dos obras costeadas por la Hermandad del Santísimo Sacramento de la entonces Parroquia de Santa María de Béznar⁶, de la cual eran propiedad ambas imágenes.

El primero de ellos es el situado en la cabecera de la nave de la Epístola, dedicado a Nuestro Padre Jesús Nazareno. Se trata de un retablo de un solo cuerpo, de sección plana y articulado en tres calles, que debió sustituir al mencionado retablo homónimo del inventario parroquial de 1665. La calle central, más ancha, se ocupa por un arco de medio punto, a través del cual se abre la hornacina para la imagen titular. Sobre esta destaca una macolla cartilaginosa en talla, de herencia canesca, policromada en diversas tonalidades. Las calles laterales se flanquean por dos columnas corintias con una banda enroscada de hojas carnosas en cinco vueltas,

³ Archivo Histórico Diocesano de Granada (A. H. D. Gr.) *Contaduría mayor de 1614*. Cuentas del Valle, pliego 2, fol. 1.

⁴ GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. “La herencia de Machuca en la pintura del Renacimiento granadino: el retablo de San Francisco del Padul y las tablas de un primitivo sagrario”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (Granada), 25(1994), págs. 25-36.

⁵ Archivo de la Parroquia de Pinos del Valle. *Libro de cuentas de fábrica de las iglesias de Béznar y Chite*. Fol. s/n, inventario del 20 de Mayo de 1665.

⁶ En la actualidad, y desde el siglo XIX, bajo la titularidad de San Antonio Abad, patrón de la localidad.

simplificación del fuste salomónico⁷. El centro de la calle lo ocupa un panel con decoración vegetal a pincel⁸ cercana a los “candelieri”. Del mismo estilo son las pinturas en diversos colores sobre fondo dorado que decoran el entablamento, que mantiene el ritmo de la planta. El remate tiene un casetón en el centro con el anagrama JHS coronado con cruz, formas carnosas en talla, con marco vegetal pintado, de este encasamiento central parten dos aletones curvos hacia los extremos con decoración vegetal carnosa. Este tipo de elementos decorativos vegetales en talla se extienden por toda la obra, mientras que los hechos a pincel siguen formas mas cercanas al gusto renacentista, también en pintura se decora la puerta del sagrario con un *Niño Jesús Buen Pastor*.

Policromía viva que intercala diversas tonalidades, principalmente rojo, azul y verde sobre fondo dorado. Sobre estos trabajos de pintura y dorado sólo se ha registrado un pago destinado a “los carpinteros y doradores que hicieron el retablo de Jesús Nazareno”⁹. (Fig. 1)



Fig. 1. *Retablo de Ntro. Padre Jesús Nazareno*. Iglesia parroquial, Béznar (Granada). Juan Recio, 1680. Fotografía del autor.

Su autoría la documentamos en este estudio¹⁰, gracias a los datos contenidos en los libros de cuentas de la citada hermandad sacramental de la Parroquia. Es una obra realizada por el tallista

⁷ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “La huella de Alonso Cano en la arquitectura de retablos granadina”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 33, 2002, pág. 68.

⁸ *Ibidem*.

⁹ A. P. P.V. Descargo de 1680. *Libro de cuentas de la Hermandad del Santísimo Sacramento 1671-1725*, fols. 40.

¹⁰ La autoría salió a la luz como resultado de mi trabajo de investigación tutelada *Arquitectura de retablos en los templos del Valle de Lecrín (Granada)*.

Juan Recio de Tuesta. Según los pagos registrados, su ejecución se estaba llevando a cabo en enero de 1679:

“Mas se descarga de mil ochocientos y / cincuenta reales que se le dieron a Juan Recio / de Huerta aquenta del retablo que esta / aciêndo a Jesus de nazareno”¹¹.

El coste total de la obra a este artista supuso un total de 4480 reales de vellón, que se dilató en sus pagos hasta 1684¹², año en que se entregó a la Hermandad la escritura de la obra:

“Mas da por discargo quatrocientos y cinchen / ta Reales que pago a Juan Lozano v^{co} (vicario) de Lan-/jaron por otros tantos que se estaban / (54 v.) Debiendo a Juan Recio de Huerta de resto del re-/tablo de Jesus Nazareno con que se le acabo de pa-/gar lo que se le debía a el suso dicho y entrego la / escritura”¹³

Pocas son las referencias que tenemos a cerca de la obra del citado maestro ensamblador y dorador, Juan Recio de Tuesta. Recientemente se ha documentado su participación en la ampliación del retablo principal de la capilla de la Hermandad de la Vera Cruz, en el desaparecido Convento de San Francisco-Casa Grande de Granada. En esta ocasión aparece mencionado como dorador en la década de 1690¹⁴. Si bien en esta documentación su segundo apellido aparece transcrito como Iniesta.

Aunque los pagos se terminaron en de abonar en 1684, por el citado pago a carpinteros y doradores, y las intervenciones que se realizan en la capilla del Nazareno, se cree que el retablo pudo colocarse entre 1680 y 1681. Entre uno y dos años después de los primeros datos, tiempo suficiente para la realización de una obra como esta.

El segundo retablo que abordamos en este estudio es el mencionado en el mismo templo beznarense, el de Nuestra Señora de los Dolores. Compañero en espacio al anterior, se trata de una pequeña estructura retablística que enmarca la hornacina que aloja la imagen de la titular. Se compone de una sola calle ocupada en su totalidad por el arco de medio punto de la hornacina, enmarcada en moldura dentada, y flanqueada por columnas de fuste con bandas verdes enroscadas con cintas doradas en nueve y diez vueltas (izquierda y derecha), basas estranguladas y capiteles estrechos de vegetación en dorado, rojo y verde. A ambos lados se abren unos aleros de menor a mayor, que terminan en un simple roleo sobre el banco, de la parte central penden dos colgaduras

¹¹ A. P. P. V. *Libro de cuentas de la Hermandad del Santísimo Sacramento 1671-1725*. Fol. 35.

¹² A. P. P. V. Discargo de 1684. *Libro de cuentas de la Hermandad del Santísimo Sacramento 1671-1725*; fols. 54 y 54v.

¹³ A. A. P. V. *Ibidem*.

¹⁴ Publicado en el blog La Granada Eterna, entrada “Ilustre y Venerable Hermandad de la Santa Vera Cruz y San Juan de Letrán”, viernes 22 de febrero de 2013.

a modo de ramos pintados en color plata, parecidos a los de los aleros del remate del cercano *retablo de Jesús Nazareno*. El banco es una franja con los pedestales salientes de las columnas, se decora con una cenefa vegetal sobre fondo verde, y sus dimensiones son más anchas que las del entablamento. El entablamento es simple, tan solo decorado con una pequeña macolla y canecillos en todo su recorrido que se quiebra para adelantar el cuerpo central. Tiene ático formado por dos grandes ces (C) acodadas con pequeños pináculos con bolas como remate, y en el centro un tondo con los símbolos de María Reina ceñido por un cordón con flores, todo rematado por una cruz biselada y dorada. Este retablo parece estar hecho a imitación o intentando copiar algunos elementos del mencionado de *Jesús Nazareno* por la coincidencia tanto de los elementos estructurales (columnas y molduras) como de algunos elementos decorativos (la macolla centrando el entablamento, motivos vegetales en las enjutas, ramos de los aleros y el escudo de la titular en el ático), pero con una calidad y destreza artística bastante menores. A esto puede ayudar la cercanía en la disposición de ambas obras en el templo y de las advocaciones pasionistas que acogen.



Fig. 2. *Retablo de Nuestra Señora de los Dolores*. Iglesia parroquial, Béznar (Granada). Antonio Ventura y Pedro Felix Vázquez, 1694-1696. Fotografía del autor.

Este retablo fue realizado por Antonio Ventura, entre 1693 y 1694, periodo que acreditan los tres pagos realizados al mismo, con un costo total de cuatrocientos veinticinco reales de vellón más tres arrobas de aceite en pago por abrir la hornacina.¹⁵ Todo ello costado por la hermandad local del Santísimo Sacramento.

¹⁵ A. P. P. V. *Libro de cuentas de la Hermandad del Santísimo de Béznar (desde 1671)*, fols. 91v. y 93.

La policromía que tiene parece haber sido renovada, especialmente en los aleros laterales y banco con una pintura plana y en nada acorde con el cuerpo central. Aunque los mencionados elementos laterales pueden parecer bastante sencillos y en nada de acuerdo con el resto de la obra, ello se puede deber o bien a una sustitución posterior o la pérdida de elementos decorativos renovados de tosca manera. La policromía original fue aplicada por Pedro Félix Vázquez¹⁶, según los pagos que constan desde Noviembre de 1694 a Febrero de 1696 en que se le terminó de pagar:

*“Mas se descarga dicho mayordomo de quatro / cientos y veinte y seis Reales que pago a Pe / dro Felix del resto del retablo de nuestra / Señora de la Soledad ____ d 426.”*¹⁷

El siglo XVIII supone el revulsivo retablístico del Valle de Lecrín. Encargos, compras y donaciones se suceden a lo largo de la centuria inundando los templos de una arquitectura ornamental de interior que vino a completar el lenguaje barroco iniciado por la imaginería. En este siglo se gestan las máquinas barrocas que suponen los grandes retablos mayores de la zona, Padul, Nigüelas, Melegís o Albuñuelas; la secuencia de los mismos se inicia con el de Béznar hacia 1743, concluyendo con el más neoclásico o de un barroco atemperado en Mondújar.

Dentro de la mencionada serie de retablos mayores, continuamos con el estudio en la misma sede parroquial, la iglesia parroquial de San Antonio Abad de Béznar. Se trata de un retablo en madera policromada, de sección poligonal que se adapta al testero del presbiterio. Se dispone en dos pisos y tres calles separadas en el primer piso por estípites y en el superior por guirnaldas. El banco sigue la división de las calles, la zona central se ocupa por tres planos salientes para acoger el sagrario, obra de orfebrería moderna siguiendo estética neogótica que no acierta con la obra en que se sitúa. La calle central se ocupa en el banco por el sagrario, que se aloja en un saliente de tres planos, y sobre éste, en el primer piso se abre el manifestador. La colmena u hornacina expositora que se cierra con perfil mixtilíneo en la parte superior, forma que también adopta la cornisa. Los dos laterales, progresivamente retranqueados en planta, se adornan con sendos espejos, alojado todo ello en talla de vegetación de lo que parecen ser dos grandes flores de la pasión. El manifestador queda cubierto con un dosel semicircular, que sirve de unión con el piso superior y que queda por debajo de la línea de cornisa de las calles adyacentes. El segundo piso lo ocupa en su integridad un gran arco de medio punto cuyo fondo se cubre con un cortinaje rojo sobre el que se sitúa en un Crucifijo de tamaño académico. Las dimensiones de este espacio permiten plantear la hipótesis de que fuese destinado a albergar un conjunto escultórico del Calvario, ya que pocos años antes se documenta la presencia en el presbiterio del Crucifijo y San

¹⁶ En el nombre de este pintor o dorador no sabemos si Félix hace referencia a nombre o apellido, puesto que en los documentos aparece escrito tanto “Felix” como “Feliz”. A. P. P. V. *Ibíd*, fols. 94, 95v, 97v y 100v.

¹⁷ A. P. P. V. Data de 1696. *Ibíd*, fol. 100v.

Juan. También cabe la posibilidad que estuviese algún tipo de representación mariana ya que por entonces el templo se advocaba de Santa María. El intradós de dicho arco queda completamente decorado. Directamente del arco arranca el remate mixtilíneo que corona el retablo, decorado con una placa recortada y vegetación, destaca sin duda la que se sitúa en la parte superior por su profusión, que recuerda directamente al *retablo de Santiago de la Catedral del Granada*, obra de *Hurtado Izquierdo*. Las calle laterales se flanquean por estípites en el primer piso y guirnalda de talla en el segundo, estando las dos alturas separadas por cornisa. En cada una su correspondiente hornacina de medio punto pocos profundas, con guirnalda su intradós y en las enjutas, siendo las inferiores algo más elevadas por no tener suplemento. Estas calles laterales se unen con la central mediante un tramo rectangular cajeado. Predomina en este retablo decoración vegetal con presencia de guirnalda con frutas en las jambas de las hornacinas, y una curiosa representación de una hoja abierta en forma de concha o venera hacia abajo centrando varias composiciones.



Fig. 3. *Retablo mayor*. Iglesia parroquial, Béznar (Granada). Antonio Rodríguez, 1739-1744. Fotografía del autor.

La policromía que presenta el retablo es de fondo blanco con motivos decorativos en dorado, estando en algunas zonas como cajas y placas recortadas los fondos en rojo. No se trata de la policromía original del retablo, aunque mantenga el blanco, según los colores que se citan en la descripción que del mismo se hace en 1801:

*“Un Retablo en el Altar mayor charo / lado de azul y blanco y dorado corres- / pendiente con manifestador con cris- / tales, sagrario dorado con cerra- / dura y llave.”*¹⁸ (Fig. 3)

¹⁸ A. P. P. V. Inventario de 1 de Diciembre de 1801. *Libro de inventario de la iglesia de Béznar*. Fol. 19.

Es una obra realizada por el maestro Antonio Rodríguez a instancia de la Hermandad del Santísimo Sacramento de Béznar, según consta en las cuentas de dicha corporación entre los años 1739 a 1744¹⁹:

Fol. 35v. “ *Y^{ta} se descarga dos mill y qui / nientos r^s que se dieron para el retablo como consta de rezivos del / Maestro Antonio Rodrig^z ____ 2500.*”

Fol. 38v. “*Nº 23 Mas se hace carga de mill / seis zientos y zinqta Re que ze le / dio a Dn Antonio Rodrig^z para el Retablo que se le a cavo de pa / gar.*”

Curiosa es la mención que se hace a la ejecución del retablo en el decreto de visita de 1739 a colación de unos débitos de los mayordomos para con la cofradía, los cuales se decreta sean empleados

“... para costear el primoroso retablo del altar mayor a solicitud de los vecinos cofrades...”²⁰,

Además este dato es el que nos confirma que precisamente es el retablo mayor el que se está ejecutando en ese momento y no otro, y que lo fue a petición de los cofrades de la corporación sacramental. Siendo a su vez la primera noticia rastreada sobre la obra. Sin embargo el manifestador es algo anterior, realizado en los años inmediatamente anteriores, posiblemente para dar un mayor y más digno cumplimiento al culto del titular de la cofradía, Jesús Sacramentado. Según los pagos que aparecen recogidos en el libro de la cofradía por los costos del manifestador entre los años 1735 y 1736, junto a ello la mención en otro decreto de visita pastoral en 1736 : “ *el manifestador que se pretende hacer*” . Por lo que aparece recogido en dichos pagos el manifestador se trajo en 1736, según la data:

“*Y^{ta} se le hacen cargo e dan la data se / iscientos r^s q^e se pagaron por el Costo / del Manifestador que se trajo a es / ta Yglesia...*”.

El manifestador tiene unas medidas de 1 por 1'40 m.²¹ Su dorado parece llevarse a cabo cuando el del retablo, con un costo de 770 reales, recogidos en data en 1750, año en que aparecen los primeros pagos del dorado del retablo, posiblemente fuese el manifestador el primer elemento

¹⁹ A. P. P. V. *Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento del lugar de Béznar*, fols. 35v. y 38v.

²⁰ A. P. P. V. *Ibidem*, fol. 32v.

²¹ BERTOS HERRERA, M^a del Pilar. *El Tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*. Granada, Universidad, 1989, pág. 416.

del mismo en dorarse. El dorado del retablo mayor se inició hacia 1750, como lo acreditan los diversos pagos que se hacen hasta 1752. Sin embargo en 1755 Fernández Bravo afirma que se encontraba a medio dorar²².

Es un retablo que obedece a las características propias de la retablistica granadina centrando la centuria, con triunfo de elementos prismáticos apreciables sobre todo en los remates y en el tipo de estípite, una disposición de formas influenciada por los modelos del lucentino Hurtado Izquierdo a través de su producción granadina. Posee algunos elementos decorativos y estructurales en común con el retablo mayor de Albuñuelas, realizado posiblemente en una cronología cercana.

Las imágenes que se disponen en el retablo no responden a ningún programa iconográfico concreto, algunas de ellas aparecen inventariadas por primera vez en 1801²³ ya ubicadas en el retablo, es el caso de la Virgen de las Angustias, San Miguel y la Virgen de Gracia, citándose también una imagen de Santa Bárbara (sin ubicación); San Antón (patrón) que ya debía estar en la iglesia puesto que de tiempo atrás se le dedica función con sermón que costea la cofradía; el Crucificado si aparece en 1665 situado en el altar mayor, junto a la imagen de San Juan Evangelista²⁴. La actual imagen de San Antón es barroca, sino coetánea al retablo, algo posterior.

Algunos de estos retablos vinieron a dar una estructura arquitectónica al espacio que ya ocupaban diversas imágenes. Es el caso de la parroquial de Melegís donde las imágenes que hoy están en el retablo mayor estaban dispuestas en hornacinas sobre el muro del presbiterio en una composición parecida a la que hoy presentan, sólo que centrada por un Crucificado. Pero el subgénero que más relevancia tiene durante esta centuria es sin duda el de los retablos menores o laterales. Parroquias, hermandades y particulares se aventuran en la empresa de adecentar los altares de los templos e incluso crear otros nuevos. Esta época dorada es generalizada en todo el ámbito retablistico, pero con mayor efusividad en Andalucía, donde se desplazan obras de épocas anteriores para implantar la estética barroca imperante. Hasta entonces los altares menores se limitaban a enmarcar la imagen con una cama textil o un simple hueco abierto en el muro para la misma, siempre con su mesa de altar y ara correspondiente. Así se presentaba la iglesia de Mondújar hasta finales de la centuria, incluido el presbiterio presidido por el altar de Jesús Nazareno²⁵.

²² Archivo del Instituto Gómez Moreno. Leg. CXXVII, fol. 33v.

²³ A. P. P. V. *Libro de inventario de la iglesia de Béznar* Inventario de 1 de Diciembre de 1801, fol. 19.

²⁴ A. P. P. V. *Libro de cuentas de fábrica de las iglesias de Béznar y el Chite*. Inventario del 20 de Mayo de 1665, fol. s/n. En este mismo inventario se recoge un retablo de la Anunciación “*Un Retablo antiguo de la Anunciación de / Nuestra Señora en la capilla de Dn Gonzalo pacheco*” inexistente en la actualidad y que ya en 1755 no aparece recogido por Fernández Bravo.

²⁵ Archivo Histórico Diocesano de Granada (A. H. D. Gr.) Inventario de 1744. *Libro de inventario de la Iglesia de Mondújar*, fols. 19 y 19v. En él se mencionan dos camillas o fondos de tela, una pequeña para manifestar y otra mayor carmesí “*en la capilla de Jesús en el Altar mayor*”.

A finales del siglo XVIII la indecencia que presentaban algunos templos, y en especial los presbiterios, era bastante acusada. Bien por la ausencia de retablo mayor o por un avanzado estado de deterioro de la estructura lignea existente. Esta situación, propiciada en parte por las penurias económicas de las parroquias rurales, obligó al Arzobispado a formular un modelo que subsanara estas carencias del culto sacramental, y que fuese costeadado por ellos. Surge así el modelo de retablo sagrario-manifestador. Un retablo de pequeño formato conformado en alzado por sotabanco con sagrario y un manifestador centrando el cuerpo único. Todo ello flanqueado por estípites sobre retropilastras y orlado por moldura de perfiles sinuosos. Suele cerrarse con entablamento bastante moldurado, y centrado por una cartela superpuesta que aloja un escudo y que hace que el perfil del entablamento se eleve. Sobre este un movido y gracioso remate. En planta, sobre una sección plana se adelanta el cajón poligonal en tres caras que aloja al sagrario. A su vez sirve de base al manifestador tipo colmena a la hora de cerrar sus puertas. En menor saliente aparecen los estípites y sus basas, como lo demuestran los retranqueos y adelantos del entablamento. La decoración se resuelve a base de molduras, golpes de hojarasca, y diversas formas de origen vegetal, junto a puntuales placas recortadas. El manifestador se decora en su interior a base de espejos rectangulares entre cintas de madera dorada, mientras el exterior se mantiene en consonancia con el resto de la obra. La policromía, según los documentos originales que la describen, “charolados los lisos” imitación marmórea y dorados los detalles de tallas. La alternancia de tonalidades rojizas, verdes y azules.

Este tipo de obras fueron situadas en un primer momento en el presbiterio, para lo cual los entregaba la fábrica del Arzobispado. Poco tiempo después, en el momento de conseguir un retablo de mayor envergadura, estas piezas tomaban adoptaban dos uso, uno como retablo lateral alojando en su manifestador alguna imagen, caso de Mondújar o Acequias; o bien se mantenía con su misma funcionalidad alojándolo en el primer cuerpo de los retablos de nueva factura mediante un arco de medio punto de amplia luz. Éste último queda visible en los retablos mayores de Melegís, Saleres, Nigüelas y en el de Padul, el cual pasamos a tratar de manera particular.

Para ilustrar este tipo particular de pequeño retablo, tratamos de manera particular el sagrario-manifestador que centra el primer piso del retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Padul. Se trata de una pieza que responde a los parámetros anteriormente citadas, si bien la policromía actual en crudo, gris y oro, no corresponde con la original jaspeada. En el último repinte se eliminó el motivo floral que ocupaba la cartela central del entablamento. Se caracteriza porque muestra una custodia sobre la puerta del sagrario y el frontal del mismo se compone por una placa recortada de sinuosas formas. Este conjunto de sagrario-manifestador coincide formalmente con el que se describe en la entrega de ornamentos a la Parroquia de Padul por decreto de 29 de Marzo de 1765:

“Un sagrario manifestador de madera de pino, de tres / varas menos quarta de alto y siete quartas de an / cho guarnecido de talla y moldurado con dos estípites / al lado del cascarrón y este vestido de cristales por / dentro y tallado por fuera, dorada toda la talla y lo demás charolado”.

Los datos de su autoría y costo se dilucidan del mismo decreto registrado en el libro de cuentas de ornamentos y alhajas arzobispaes del año correspondiente²⁶. Como obra de encargo arzobispal se a debe sus maestros de talla y pintura del momento, Alejandro Salmerón y Miguel de Aranda respectivamente, por un importe de 1200 reales.

“Sagrario Mani-/ testador.../ Por un sagrario i manisfes/ tador de tres varas menos cuar-/ ta e alto/ y siete cu-/ artas de ancho, con el adorno/ correspondiente dorada la talla, y charolados los lisos se/ pagaron a Alejandro Salme-/ ron y a Miguel de Aran-/ da 1200”.

Así mismo ocurre en la mayoría de los ejemplos que se han podido documentar de estos pequeños retablos en la comarca del Valle. Se deben a los citados maestros, si bien alguno se encarga a Juan Salmerón, siendo los costos similares en casi todos los casos. Estos maestros de talla, pintura y dorado solían realizar también los grandes retablos que posteriormente acogerían algunos de estos sagrarios-manifestadores. (Fig. 4)

La citada pieza retablística de Padul nos introduce en el estudio del total del retablo que lo aloja y con ella cerramos el conjunto de piezas presentadas. Se trata de una obra de sección recta, articulado en tres calles, dos pisos y ático. La calle central tiene en el primer piso un arco en el que se encajó el conjunto del sagrario y manifestador citado. Ya existente en el templo. Continuando en la calle central, encima del mencionado arco hay una gran placa recortada de esquema romboidal que sobrepasa el piso elevando el entablamento hasta la hornacina del piso superior y que debido a lo plano de su policromía a penas se hace perceptible; en el centro se aloja un hueco de perfiles rectos para la imagen de la titular, a la cual sirven de repisa un serie de placas recortadas superpuestas con decoración de talla dorada. El resto del primer piso tiene puntual decoración de rocalla y variedad de tallos dorados de gran simplicidad, llama la atención dos “eses” sobre el arco del manifestador que parecen estar truncadas en su parte inferior y que pudiesen haber continuado para destacar visualmente dicho vano inferior.

²⁶ A. H. D. Gr. *Cuentas de ornamentos y alhajas de la Alpujarra y Valle hasta 1766*, (pliego 15).



Fig. 4. *Retablo mayor*. Iglesia parroquial, Padul (Granada). Alejandro Salmerón, Miguel de Aranda y Antonio Vival, 1765-1796. Fotografía del autor.

Las calles laterales arrancan en el sotabanco con sendas puertas que se introducen el banco desde la línea de impostas marcada por la moldura de la que arranca dicho cuerpo. A los lados exteriores de las puertas hay en el sotabanco dos cajas con relieves vegetales, sobre el saliente en planta. En el banco dos grandes ménsulas sirven de soporte a los estípites y en el centro dos placajes caen desde la cornisa que divide con el piso superior. El primer piso está flanqueado por dos grandes estípites geométricos exentos, con placas recortadas en sobre los diferentes cuerpos. El centro de las calles laterales se divide en dos registros, un primero con repisa, hornacina con simulación de arquitectura interior sobre el fondo y pabellón con caídas; en el segundo una moldura arriñonada terminada en pareja de volutas. Una doble cornisa bastante movida divide los dos pisos del retablo, sobre la calle central se pierden los distintos niveles del entablamento quedando sólo la cornisa.

El segundo piso arranca elevando sus tres calles sobre un pequeño banco o doble entablamento. La calle central está ocupada en su totalidad por un placaje con pequeña hornacina en el centro. Culmina la calle con la elevación de la cornisa formando un cuerpo ondulado con volutas, placas recortadas superpuestas y remate de tallos y corona. Las calles laterales están flanqueadas y separadas por la central y en los extremos por finos estípites exentos ante retropilastras. Siguen la misma disposición de elementos que la central pero en proporciones menores y sin hornacinas, tan sólo un arco de fondo y una repisa para las correspondientes imágenes de San Inocencio Papa y San Zacarías. Estas calles están rematadas con elevados calados de aire rococó y sobre los estípites un característico remate de ánfora, propio de la producción de estos autores.

La policromía que presenta este retablo no es la original como se ha indicado al hablar del sagrario y manifestador, se repintó hacia 1998²⁷. La actual policromía de fondo en crudo y detalles en dorado, desdice mucho a la hora de discernir las distintas formas y volúmenes de la obra. La original fue aplicada en 1796 y por Antonio Vival a cargo de las cuentas arzobispales²⁸, como ocurre con la mayoría de retablos de la zona.

El proceso de ejecución de este retablo ejemplifica a la perfección la postura que tenía el Arzobispado ante la ejecución por su cuenta de retablos mayores. Como bien se ha reseñado antes, sí se hacía cargo de pequeñas arquitecturas líneas que adecentasen el espacio y el culto, pero no lo obras de gran formato. Por lo general, ante la demanda de cualquier ente religioso de ayuda para sufragar la hechura de un retablo la Curia eclesiástica presentaba su negativa. Así ocurrió con la Parroquia de San Matías de Granada capital y su Hermandad sacramental y del mismo modo en la localidad de Padul ante la petición de la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Parroquia de Santa María la Mayor. Así quedó recogido en el libro de la Hermandad del Santísimo²⁹, con la celebración de un cabildo en el que las hermandades de la localidad y la parroquia denunciaban ante el juez local la escasa atención prestada por la fábrica del Arzobispado ante la demanda de un retablo para el altar mayor, en el mismo se menciona un nuevo retablo contratado en 1766 a Alejandro Salmerón por doce mil reales, de los cuales en 1773 se habían pagado más de cuatro mil. A la fecha del cabildo el pueblo se veía imposibilitado de continuar con los pagos restantes del retablo, por ello las corporaciones proponían que el párroco hiciese las gestiones oportunas para la consecución del retablo y ellas se harían cargo de los débitos, así lo cumplieron como se deduce de las cuentas de las mismas en los ejercicios siguientes. Cabe la posibilidad de que se mandase a Padul un retablo ya ejecutado para otro templo en lugar del nuevo acordado con el por entonces maestro de fábricas del Arzobispado, Alejandro Salmerón y que se insertase en el mismo el sagrario-manifestador ya existente en el pueblo, o bien que las puertas, que hoy día inducen a pensar en un destino originariamente distinto para el retablo mayor, diesen un su momento acceso a una sala posterior hoy impracticable por el presbiterio. En 1777 se registra en las cuentas parroquiales un traslado de retablo y de un cancel a la localidad, que importa un total de 22 reales, mientras al año siguiente se recogen los gastos de albañilería derivados de la “postura” del retablo. Si a estos datos unimos los que aporta la página web de la localidad, en que el retablo aparecía sin dorar en 1782³⁰, podemos pensar que los gastos de porte y colocación hacen referencia al *retablo mayor* actual, por lo cual se cerrarían

²⁷ Según la obra de Carrasco Duarte, de 1998, cita “Actualmente se está reparando”.

²⁸ A. H. D. Gr. *Cuentas de hacienda de fábrica de Alpujarra y Valle desde 10 de agosto*, pliego 30.

²⁹ A. P. P. V. Cabildo de hermandades sobre retablo, campanas y otras cosas para la iglesia. *Libro de la Hermandad del Santísimo 1750*, fol. 42, 42v. y 43.

³⁰ Dato extraído del apartado que dedican a la iglesia en la página web del Ayuntamiento de Padul: <http://www.elpadul.es/patrimonio/i11.htm>.

las fechas en torno a esta obra. Con anterioridad a este hubo otro retablo en el presbiterio, del que se acusa un lamentable estado en el mencionado cabildo.

Como se adelanta en líneas anteriores, el estudio del acta de este cabildo nos revela, además de la problemática que gira en torno a la realización de esta obra, la promoción de la misma y el interés de toda una localidad por su consecución, los datos concretos de autoría y cronología.

A finales de siglo, el cambio radical en las disposiciones que desde la Academia de San Fernando intentaba reorientar el gusto estético del país, auspiciado por la Corona, comenzó por tener un eco bastante liviano, interaccionando en una misma obra elementos de tradición barroca con otros de línea clasicista que terminaron por imponerse tiempo después. En esta coyuntura toman gran auge los tabernáculos, fechados en esa época los que se localizan en la comarca. No cesa el incremento del elenco retablístico de la zona en el siglo XIX, nuevas facturas y compra de obras desamortizadas completan la epidermis decorativa interna de los templos.

Este estudio permite acercarnos y dar unas breves pinceladas sobre el amplio conjunto de piezas de arquitecturas línea que componen la epidermis decorativa de los templos del Valle de Lecrín. La importancia que revisten tanto estas obras en sí como los autores de algunas de ellos. Del mismo modo conocer la evolución de la estética retablística en la comarca, representativo a su vez de la provincia granadina. De manera colateral subyacen referencias a otros temas como la importancia del mecenazgo de las hermandades en las parroquias comarcales y el posicionamiento del Arzobispado granadino ante la dotación decorativo-cultural de sus templos. Un incentivo para seguir conociendo a fondo, a la vez que conservar, una comarca a través de su patrimonio.

VI. PINTURA

SAN FRANCISCO DE ASÍS. UN POSIBLE ORIGINAL INÉDITO DE ZURBARÁN

José Antonio Algarrada Largo, Universidad de Sevilla

San Francisco de Asís (Asís, 5 de julio de 1182 – 3 de octubre de 1226) fue diácono, fundador de la Orden Franciscana y de una segunda orden conocida como Hermanas Clarisas, ambas surgidas bajo la autoridad de la Iglesia Católica en la Edad Media. De ser hijo de un rico comerciante de la ciudad en su juventud, pasó a vivir bajo la más estricta pobreza y observancia de los Evangelios.

Su vida religiosa fue austera y simple, y animaba a sus seguidores a vivir de igual manera. Buscó la vida eremítica, el silencio y la soledad interior. Es el primer caso conocido en la historia de estigmatizaciones visibles y externas.

Un par de años antes de morir, hacia principios de agosto de 1224, alrededor de la fiesta de la Asunción, decidió hacer un viaje a un lugar aislado llamado Monte Alvernia, a unos 160 km. al norte de Asís. Al saberse espiado por alguno de sus acompañantes durante sus actos de soledad, decidió irse a un lugar más apartado, en un saliente de la montaña. Allí, durante la fiesta de la Asunción, decidió hacer un ayuno de cuarenta días. Poco más tarde, según nos dice la tradición, hacia mediados del mes de septiembre de ese mismo año de 1224, oró para recibir dos gracias antes de morir: Sentir la pasión de Jesús, y una enfermedad larga con una muerte dolorosa. Después de intensas oraciones, tal y como nos relata San Buenaventura, se le presentó Jesucristo crucificado y rodeado por seis alas angélicas y le imprimió las señales de la crucifixión en las manos, los pies y el costado. Estos estigmas los conservó San Francisco el resto de su vida, que en adelante haría todo lo posible por ocultarlos a la vista de los demás por considerarse indigno de ser portador de las señales de la pasión del nazareno.

El lienzo aquí analizado (Fig. 1) nos presenta, pues, a San Francisco en los momentos inmediatamente posteriores a la recepción de los estigmas, que en la figura aparecen evidentes, en una atmósfera que parece pretender representar el Monte Alvernia, la zona apartada a la que se retiró el verano de 1224 según hemos contado. El Santo, esquelético y muy debilitado después del tremendo ayuno al que se ha sometido, enfermo y marcado con las señales de la pasión de Cristo, aparece imbuido en profundos pensamientos, con el rostro abstraído en contemplación serena de la “hermana muerte”, representada por la calavera que sostiene entre sus manos casi con ternura. La esencialidad que presenta la escena en el uso de la naturaleza y los objetos, subraya

la absoluta interioridad de la figura, con el vestido zurcido y la roca desnuda a la espalda del Santo, propios del espíritu de pobreza que pretende transmitir la representación del “pobrecito”.



Fig. 1. *San Francisco de Asís*. Jerez de la Frontera. Colección Particular.

Se trata de una pintura soberbia, de gran monumentalidad (el lienzo tiene unas medidas acordes con ello, 168 x 100 cm), en la que la figura del santo emerge del lienzo tomando un carácter casi escultórico, muy acorde con la espiritualidad religiosa que Zurbarán tan bien supo interpretar e imprimir a sus imágenes.

En una composición severa y estática, de rigurosa y arcaica simetría, la iluminación concebida para la misma tiene un papel primordial en la definición de los elementos que componen la obra. Dota a la escena de varios planos que refuerzan la materialidad y la presencia de la figura de San Francisco, con una combinación magistral de tenebrismo e iluminación de “plen air” que se conjugan a la perfección en un juego de luces que a la vez que nos presenta al personaje participa de la narración de la escena.

Así, en el lienzo se distinguen dos planos, el principal, desarrollado al más puro estilo naturalista, de impronta caravaggiesca, nos presenta al santo, que emerge del lienzo con una materialidad y una potentísima rotundidad que capta poderosa e inmediatamente la atención del espectador. La figura, el juego de luces presente en ella, aparece separada, a su vez, en dos partes. De un lado la parte superior de la figura, recoge de modo excelente una escena de enorme espiritualidad que invita al recogimiento, la comunicación con la muerte, representada ésta por una calavera de excelente factura, a la altura de las mejores de las realizadas por el extremeño. La

calavera descansa sobre unas manos realizadas con no menos maestría (Fig. 2), huesudas, perfectas, no muy apretadas, que encierran un punto de vibrante crispación de enorme intensidad espiritual. Hacia la calavera se orienta el rostro y la mirada del santo (Fig. 3), ensimismado, abstraído, demacrado, fiel ejemplo de la variedad de tipos faciales y anímicos que el maestro de Fuente de Cantos supo reproducir al afrontar la tarea de la realización de sus series conventuales. Llama la atención la intensa expresión de humildad del santo. El autor logra en el rostro, de manera más que convincente, transmitirnos todo un mundo de espiritualidad interior, resignación y ofrecimiento, en una muy lograda expresión de abandono, aceptación y serenidad. El rostro está a su vez representado con una rigurosa precisión anatómica y un increíble verismo, en comunicación con la calavera, enflaquecido y esquelético, parece que la imagen de aquel se reflejase en aquella.



Fig. 2. *San Francisco de Asís*. Detalle de la calavera sostenida entre las manos por el Santo. Jerez de la Frontera. Colección Particular.

En el plano inferior, enmarcado entre sombras, el espectador se topa con la apoteosis de la tactilidad del hábito del santo, rotundo, pesado, ejemplo perfecto de la prodigiosa veracidad con la que el extremeño supo representar las telas, que en su obra se tornan en auténticas muestras de recreación pictórica y perfección técnica. Destaca el enorme parche o remiendo que cubre el sayal a la altura de la rodilla, cosido literalmente a pinceladas, con una precisión y soltura extraordinarias. Con el uso de la luz, el pintor consigue crear una suave oleada de pliegues que se

suman a la escena reforzando la línea suave y severa que pretende imprimir a ésta. El dibujo es firme, los volúmenes, tan típicos en el extremeño, rotundos.



Fig. 3. *San Francisco de Asís*. Detalle del rostro del Santo. Jerez de la Frontera. Colección Particular.

El planteamiento de la iluminación y la separación en dos planos de la figura a través del uso de las sombras, adquiere una significación añadida, se suma a la narración presente en la escena, participa de la doctrina que se pretende transmitir, permite al espectador contemplar de una vez, y sin que los distintos elementos entren en conflicto, un todo que enriquece la experiencia, en el plano superior la espiritualidad interior del santo, del plano inferior la materialidad de la pobreza plasmada de manera magistral a través del hábito.

Debajo del hábito y a modo de colofón, emerge un pie marcado por los estigmas de la pasión de Jesucristo (Fig. 4), dejándolo ver claramente. Es un último elemento que se suma a la narración contenida en el lienzo. De nuevo un elemento que nos hace pensar en la mano maestra del extremeño, que no escatima recursos en la descripción de los detalles.

Este pie izquierdo, avanzado, participa del movimiento general de la figura, que casi de perfil, con la cabeza en tres cuartos, parece querer avanzar hacia el espectador para hacerlo partícipe de la escena.



Fig. 4. *San Francisco de Asís*. Detalle de los pies del Santo. Jerez de la Frontera. Colección Particular.



Fig. 5. *San Francisco de Asís*. Detalle del paisaje en segundo plano. Jerez de la Frontera. Colección Particular.

El segundo plano presente en el lienzo es todo paisaje. Se puede apreciar con claridad una covacha en el centro del mismo, así como alguna construcción lejana al fondo, sobre los cerros (Fig. 5). Todo pensado para participar de la narración de la escena, para acrecentar la idea de aislamiento y retiro que se nos quiere transmitir. Aquí la paleta del pintor se dulcifica, la pincelada se suelta, describiendo un fondo luminoso, de refinadas transparencias de paisaje, de clara reminiscencia italiana.

Entre ambos planos, dos masas de falsa uniformidad cromática actúan de enlace, a modo de transición. Flanquean la figura del santo, de un lado, a la izquierda según mira el espectador, un cerro sombrío, decadente y pobre, con viejos y castigados troncos de árbol, que participa de la misma esencia que nos transmite la figura del “Poverello”, sirve a la vez de ventana a través de la cual asomarse al luminoso paisaje, y de páramo oscuro del que emerge la figura, permaneciendo en penumbra, juega un papel fundamental en la iluminación que se ha planteado para describir este San Francisco. A la derecha, y alejado a la espalda del santo, se eleva poderoso un risco, el monte Alvernia, una roca desnuda, pobre. Ambos elementos, que refuerzan la arcaica y rigurosa simetría de la composición, son descritos con maestría, sobre todo el risco, donde podemos observar toda una gama de pinceladas y recursos sólo al alcance de un maestro.

Todo el planteamiento de la escena insiste y es coherente con ese tono de apasionamiento monástico que hicieron de Zurbarán, a pesar de su aparente arcaísmo, el mejor intérprete de la vida religiosa de su tiempo¹.

El lienzo, localizado en una colección particular de Jerez de la Frontera (Cádiz), nos presenta una tipología de *San Francisco* conocida fundamentalmente a través de ejemplares de taller y seguidores de calidad dispar (algunos de ellos desaparecidos o en paradero desconocido hoy día) sobre los que la bibliografía nos arroja valiosísima información.

Así, encontramos referencias o catalogaciones de ejemplares de este modelo de *San Francisco* en las obras de Guinard (1949 y 1967)², Torres Martín (1963)³, Gudiol y Gállego

¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura Barroca en España. 1600 – 1750*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 197.

² GUINARD, Paul, *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*, Madrid, Joker, 1967, págs. 439 y 440.

³ TORRES MARTÍN, Ramón. *Zurbarán. El pintor gótico del siglo XVII*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1963. Cat. nº 227. Dice así D. Ramón Torres en la ficha que cataloga los lienzos de esta tipología con el número 227:

“*SAN FRANCISCO DE ASÍS. – Colección Gallardo, Sevilla, Lienzo en mal estado de conservación. Los repintes del fondo desdibujan el perfil de la figura. (I) Una réplica de cuerpo entero en una iglesia de Villalba del Alcor, destruida en 1936. (II) Otra réplica vendida en Berlín en 1911. (III) Otra obra en casa de D. José Gestoso y Pérez, de Sevilla (1,01 x 0,81). Citada por Hugo Kehrer – Zurbarán, 1918. Fig. 52. (IV) Otra obra de taller, en la capilla de Jesús del Gran Poder, en Sucre, Bolivia. (V) Y otra obra en una colección particular, Jerez.*”

(1976)⁴, Navarrete (1999)⁵ y Delenda (2010)⁶. De tal modo, podemos afirmar que las noticias sobre lienzos de *San Francisco* de esta tipología, ya de cuerpo entero, ya de medio cuerpo, han sido constantes, y que todos los lienzos identificados por los autores señalados, han tenido como referente, con más o menos rigor y unidad de criterio al *San Francisco* de Villalba del Alcor (desaparecido en 1936).

Es aquél el más notable de todos los ejemplos conocidos, por cuanto tradicionalmente ha sido identificado como un original de Zurbarán⁷. Como señalamos, estuvo ubicado en la iglesia de Villalba del Alcor (Huelva), y hoy se encuentra desaparecido⁸. A pesar de la consideración

⁴ GUDIOL, José y GÁLLEGO, Julián. *Zurbarán 1598 – 1664*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1976, págs. 108, 109 y 335.

⁵ NAVARRETE PRIETO, Benito (con la colaboración de Odile DELENDÁ). *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el nuevo mundo*, Catálogo de la exposición homónima, Madrid, 1999, pág. 46.

⁶ DELENDÁ, Odile. *Francisco de Zurbarán 1598 – 1664*, volumen II, Madrid, Fundación Arte Hispánico 2010, págs. 360, 423, 424 y 425. Nos dice la Sra. Delenda sobre esta composición:

“De esta interpretación de San Francisco Meditando con una calavera se conocen numerosos ejemplares de cuerpo entero o de medio cuerpo como la que ahora estudiamos (en referencia al San Francisco de Buenos Aires). El Santo de Asís aparece en todas ellas muy moreno, de extrema delgadez y expresión ascética en el rostro demacrado. Viste el hábito remendado de los hermanos menores capuchinos descalzos. Su silueta muy alargada destaca sobre precipicios rocosos y cielos nubosos. Llama la atención sus curiosas manos de fuerte complexión, huesudas y con dedos muy largos.

Los artistas de todos los tiempos quisieron crear para los comitentes de las diferentes ramas de la Orden de los hermanos menores un verdadero retrato de su fundador. Se veneran en el Sacro Convento de Asís y en el Convento de Egnisanti en Florencia dos hábitos que llevó el propio San Francisco. Aunque muy destrozados, estos sayales se parecen más a los de los capuchinos que a los de los frailes conventuales u observantes (Albicacer 1928, pp. 176 – 177). Zurbarán, siempre atento a satisfacer a los comitentes, pinta aquí a su fundador con el hábito de la reforma capuchina.”

Más adelante, la estudiosa francesa nos da más datos sobre esta composición al analizar el San Francisco de la Colección Gabarrón. Expresa:

“(…) Pertenecce muy probablemente a una serie dispersa de “Santos Fundadores de Órdenes” que el obrador de Zurbarán debió producir en cantidades importantes a partir de 1640 hasta su instalación en Madrid en 1658. Estas grandes figuras procesionales al aire libre estarían dedicadas al mercado de América. (...). Según Guinard el modelo original de este San Francisco fue destruido en 1936 durante la Guerra Civil en la iglesia de Villalba del Alcor (Huelva).”

⁷ Lamentablemente sólo lo podemos conocer por una fotografía de pésima calidad, lo cual invita a tener ciertas reservas a considerar de un modo inequívoco que se trate realmente de un original perdido. Navarrete, de hecho, lo considera como obra de taller (NAVARRETE PRIETO, Benito, op. cit., p. 46), afirmación a la que parece haberse sumado recientemente Odile Delenda (DELENDÁ, Odile, op. cit., pág. 425).

⁸ Guinard lo considera desaparecido, GUINARD, Paul, op. cit., pág. 439; mientras que Torres Martín indica que fue destruido en 1936, TORRES MARTÍN, Ramón, op. cit., Cat. 227, y Navarrete se limita a decir que “se perdió” en dicho año, NAVARRETE PRIETO, Benito, op. cit., pág. 46. Por su parte Delenda nos aporta datos contradictorios a este respecto. De un lado, cuando habla del *San Francisco* de Lima, comenta que es una “copia con variantes de un original desaparecido en 1936 en la iglesia de Villalba del Alcor (Huelva)”, DELENDÁ, Odile, op. cit., pág. 360. De otro se hace eco de lo apuntado por Guinard al hablarnos del lienzo perteneciente a la Fundación Cristóbal Gabarrón de Valladolid e indica que “Según Guinard el modelo original de este San Francisco fue destruido en 1936 durante la Guerra Civil en la Iglesia de Villalba del Alcor (Huelva)”, para un poco más adelante, y catalogando el propio lienzo de Villalba como de Obrador, hacerse eco de una noticia dada por Torres Martín en 1964 que no hemos podido comprobar, según la cual “la obra robada había aparecido en casa de un anticuario sevillano”, e indica su presencia “hoy en día en colección privada de Sevilla” sin aportar más información, DELENDÁ, Odile,

clásica de esta obra como original del extremeño, no podemos olvidar que sólo conocemos el lienzo de Villalba por una fotografía de deficiente calidad, lo cual nos invita a aceptar, incluso, la tesis lanzada por Benito Navarrete y aparentemente aceptada por Odile Delenda⁹, que considera el lienzo de Villalba como obra de Obrador, igualándolo así al de la Fundación Cristóbal Gabarrón y al del Convento de la Buena Muerte de Lima, los dos únicos ejemplares de cuerpo entero conservados hoy día y sobre los que hablaremos a más adelante. Salvo las relacionadas con el *San Francisco* de Villalba, no hemos hallado noticias que hagan referencia directa a original alguno, que sin duda debió existir y en cuya tipología está basada toda la serie que se ha venido enumerando en la bibliografía que se hace eco de este modelo¹⁰.

Un cotejo inicial de la obra en estudio con la de Villalba hace descartar de manera inmediata la peregrina idea que asalta al investigador de que podamos estar ante el lienzo desaparecido. Desechada esta opción y vista la indudable calidad del lienzo aquí presentado, la idea de estar ante un original inédito cobra fuerza.

Como venimos señalando, los otros dos lienzos con este modelo de *San Francisco* de cuerpo entero que conocemos sí se conservan y están perfectamente estudiados y localizados. De un lado tenemos el que se encuentra en la colección de la Fundación Cristóbal Gabarrón de Valladolid, y del otro el del Convento de la Buena Muerte de Lima (Perú). En ambos casos, que son, además los de mejor calidad entre los conservados y conocidos a día de hoy, la crítica considera que se tratan de obras de taller (Benito Navarrete¹¹ llega a decir que el de la Colección Gabarrón es de Zurbarán y obrador, asunto sobre el que no estaría de más profundizar pero que se escapa al objeto que pretendemos tratar en estas líneas). El lienzo de Lima, incluso, se puede asignar a Bartolomé de Ayala (considerado por muchos como el mejor de los discípulos del maestro de Fuente de Cantos) sin mucha discusión. El cotejo de nuestro *San Francisco* con ambos, sumado al efectuado con el del ejemplar desaparecido de Villalba del Alcor nos ayuda a afirmarnos en la idea, en base al análisis y comparación de tipología, calidad y recursos estilísticos

op. cit., pág. 425. Nosotros, no obstante, vista esta contradicción, por no tener datos ciertos al respecto y pareciéndonos la referencia a esta pervivencia del lienzo muy vaga (en la propia ficha catalográfica de la obra de Delenda en la que se hace referencia al lienzo de Villalba, el campo referente a la ubicación actual de la pieza aparece expresado en estos términos “¿Sevilla, Colección Privada?”). Aun no queriendo poner en duda la noticia aportada por Delenda preferimos seguir considerando la obra de Villalba desaparecida en tanto no sea documentada esta posible pervivencia de la misma con más fidelidad.

⁹ Ver notas 10 y 11.

¹⁰ En resumen, los ejemplares alumbrados por la bibliografía nos hacen pensar necesariamente en un original desarrollado por el propio Zurbarán que contenía la composición exacta en la que se basan y que reproducen, con más o menos variantes, los lienzos de Villalba del Alcor, Lima, Colección Gallardo, Buenos Aires y, pensamos (no hemos podido acceder a una imagen del lienzo), Sucre. Y que en el lienzo de la Fundación Gabarrón aparece con el paisaje que envuelve la figura totalmente modificado aunque sin alterar el equilibrio de volúmenes.

¹¹ NAVARRETE PRIETO, Benito. Op. cit., pág. 46.

empleados, de la posibilidad de estar ante un original no conocido hasta hora, realizado por el propio Zurbarán y que pudo servir de cabeza de serie para el resto.

Teniendo esto por cierto, nuestro *San Francisco* podría ser datado sin dificultad en la década de 1640 – 1650. En esas fechas, el extremeño ejecutará una de las más interesantes series de entre las que se ejecutaron en su obrador. Fue ésta la dedicada a los santos fundadores de órdenes religiosas, constituida por los principales fundadores, entre los que se encuentra, inexcusablemente, San Francisco de Asís. La serie de fundadores queda perfectamente contextualizada en su tiempo, no en vano, uno de los ámbitos más significativos en la producción artística del siglo XVII sería la pintura monástica, y es en el ámbito conventual, a ojos de Pérez Sánchez¹², donde “seguramente se encuentra lo más expresivo de la pintura española del siglo de oro”.

Se ha podido asegurar que la mayor parte de estas series de fundadores fueron destinadas al mercado americano, donde el extremeño halló una estimable clientela y cuyos envíos de pinturas nos han dejado, además de estimables ejemplares en el tierras americanas, una importantísima estela documental que todavía hoy podemos estudiar.

A nuestra línea argumental hemos de añadir, antes de concluir este trabajo, la noticia dada por Torres Matín en 1964¹³ y que nos recuerda Odile Delenda¹⁴, de la existencia de un ejemplar del que no se detallan más datos en una colección particular de Jerez de la Frontera. Siendo esto así, hemos de considerar, a modo de hipótesis, la posible relación de aquél con el que tratamos de identificar aquí, localizado también, como ya hemos indicado, en una colección particular de Jerez de la Frontera.

Teniendo en cuenta todo lo aquí expuesto, y sin menoscabo de que nuestro parecer pueda ser ampliado y refrendado por estudios más exhaustivos y por personas más autorizadas en la obra del maestro de Fuente de Cantos, hemos de insistir en tres cuestiones que nos parecen esenciales y que han orientado todo nuestro trabajo.

En primer lugar, el *San Francisco* que aquí presentamos es un ejemplar hasta ahora inédito, que si bien puede estar relacionado con alguna noticia indicada en el pasado¹⁵, no había sido estudiado ni presentado de manera fehaciente hasta este momento.

Igualmente, se trata de un modelo que respeta la composición original que, a tenor de lo que atestiguan los sucesivos lienzos de obrador y réplicas que conocemos, y sumado esto al hecho de que, analizado el exacto del momento de la vida del santo que se representa podemos afirmar

¹² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. Op. cit., pág. 33.

¹³ TORRES MARTÍN, Ramón. Op. cit., Cat. 227.

¹⁴ DELEND, Odile. Op. cit., pág. 425.

¹⁵ Ver nota anterior.

que esta composición lo recrea fielmente y de manera soberbia, debió tener, sin duda, el original que concibió el maestro (cosa que no hace con tanto rigor, por ejemplo, el *San Francisco* de la Colección Gabarrón, que presenta variantes evidentes en el paisaje).

Finalmente no debemos dejar de subrayar el hecho de que se trata de un lienzo a todas luces excelente, cuyo análisis estilístico nos acerca poderosísimamente una y otra vez la obra original de Zurbarán, idea que se ve acrecentada y reafirmada una vez cotejado nuestro lienzo con los otros ejemplares de cuerpo entero que conocemos en la actualidad y de los que ya hemos hablado, a los que supera en mucho, tanto en la sobriedad, exactitud y genio compositivos, como en ejecución, técnica, calidad y estilo de la pintura.

Por todo lo expuesto, no podemos más que insistir en la consideración de nuestro lienzo como un posible original inédito de la mano de Zurbarán. Es nuestro parecer y así lo comunicamos para su conocimiento general y su exposición al sabio juicio de autoridades y doctores en la materia que nos ha ocupado en este trabajo.

DE YESOS Y PINTURAS. ORNAMENTACIÓN EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE LA COMARCA JIENNENSE DE LA LOMA (JÁEN)

José Manuel Almansa Moreno, Universidad de Jaén

Tras la conquista militar de Úbeda por las tropas de Fernando III el Santo (1233) se procede a la cristianización de la ciudad. Para tal fin, se fundarían las diferentes parroquias sobre las antiguas mezquitas de barrio, conservando en un primer momento la fábrica musulmana; posteriormente se procedería a la construcción de nuevos templos que se ajustaran mejor a las necesidades del culto.

Las nuevas edificaciones, generalmente en estilo tardorrománico y gótico, se caracterizan por su firmeza y austeridad, destacando por la ornamentación y los recursos de raigambre mudéjar. Casi todos estos templos presentarían originalmente una nave única (salvo excepciones), que se cubriría con techumbre de madera, salvo en la capilla mayor en donde se emplearía bóveda de piedra; a esta nave se irían añadiendo con el tiempo las diversas capillas funerarias, generalmente cubiertas con bóveda de crucería¹.

Con el avance del tiempo se procederá a la reforma y ampliación de muchos de estos templos, empleando para ello el estilo imperante del momento. Así, entre los siglos XV-XVI asistimos a un proceso generalizado de reforma en todos los templos ubetenses, labrándose muchas de las portadas y torres que hoy presentan, en ocasiones justificada por razones urbanísticas y de propaganda (como ocurre en las iglesias de Santa María, San Pedro, Santo Domingo, San Lorenzo y Santo Tomás) o incluso, en algunos casos, proyectándose la reforma global de todo el templo (como ocurre en las iglesias de San Millán y San Isidoro). La excepción lo marcan las iglesias parroquiales de San Juan Bautista y San Juan Evangelista -los Sanjuanés-, localizadas en arrabales de escasa población y rentas económicas, lo cual conllevará su postrera ruina y desaparición².

La crisis económica generalizada que experimenta España durante el siglo XVII modificaría muchos de los proyectos constructivos. Sin embargo, no por ello la Iglesia paralizaría el proceso de embellecimiento de sus templos, empleando técnicas más económicas pero no por

¹ GILA MEDINA, Lázaro. *Arquitectura religiosa de la Baja Edad Media en Baeza y Úbeda*. Granada, Universidad, 1994.

² MORENO MENDOZA, Arsenio. *Úbeda renacentista*. Madrid, Electa, 1993, págs. 212-232.

ello carentes de efectos escenográficos, como consecuencia de los postulados impuestos por la Contrarreforma Católica.

En esta época, gran parte de los templos ubetenses (con la excepción de Santo Domingo) sustituirán su techumbre de madera de tradición mudéjar por cubiertas de yeso; así, se hace genérico el uso de bóvedas de cañón con lunetos con decoración de molduras geométricas, ornamentación que frecuentemente se continua por los paramentos del templo. En parte, esto se hace así para disimular la pobreza de materiales de la fábrica, pero también para dar una mayor luz al interior del templo y acentuar el carácter espiritual, e incluso como motivo decorativo (por la combinación de piedra y el yeso, creando una bella e interesante bicromía, tal y como había postulado Brunelleschi siglos antes). En este sentido, muchas de las formas barrocas continúan con elementos ya vistos en época mudéjar, en parte porque las técnicas constructivas son similares.

En el caso de Baeza, quizás los casos más conocidos sean los de las iglesias de Santa Cruz y del Salvador, que ven enmascarada por completo sus fábricas medievales y reemplazadas por otras de corte academicista. Así, techumbres mudéjares se ocultarían bajo falsas bóvedas vaídas o con lunetos, mientras que sus esbeltas columnas con capiteles románicos quedan enmascarados por pilares toscanos con trozos de entablamentos imitando modelos siloescos. La restauración llevada a cabo hacia 1960 devolvería la imagen prístina a estos templos³.

En Úbeda, tanto los templos parroquiales como los conventuales y las ermitas se recubrieron con estucos. En algunos tan sólo se recubrieron algunas zonas para resaltar la bicromía y disimular el mal desbaste de la piedra; en otros, la decoración fue total. En ocasiones, este empleo de bóvedas se continuaba en las sacristías, como así podemos verlo hoy en día en San Nicolás y San Isidoro.

Como ya hemos comentado, un motivo recurrente fue el emplear una bóveda de cañón remarcada con arcos fajones, donde se abren lunetos en correspondencia con las ventanas; frecuentemente, la parte central presenta una decoración de molduras rectangulares, y en ocasiones combinadas con motivos decorativos. Ello se hace patente en casos como los templos de San Isidoro, San Pedro, San Lorenzo o San Nicasio, que pasamos a analizar a continuación.

Sin duda, la ampliación de la iglesia de San Isidoro (Fig. 1.A) es uno de los grandes proyectos constructivos del Renacimiento ubetense, llevado a cabo siguiendo los planos de Andrés de Vandelvira quien proyecta un trasunto de la Catedral de Jaén. Las obras, continuadas por Alonso Barba y Pedro del Cabo entre otros, finalmente se verán truncadas debido a la carestía

³ MONTORO DE VIEDMA, Josefa-Inés; Viedma Puche, Fernando. *Baeza, de 1950 a 1970*. Baeza, Grupo M&T, 2007.

económica del siglo XVII (que obliga a adelantar el fin de las obras)⁴. El templo resultante presenta una planta irregular (por la unión de la fábrica antigua y la moderna), cubriéndose el templo con bóveda de cañón con lunetos decorada con molduras geométricas y grandes veneras; por su parte, el crucero se cubre con cúpula sobre pechinas, localizándose en las pechinas los relieves de los Evangelistas (esculpidos por el ubetense Carlos Vivero en 1701).



Fig. 1. A) *Iglesia de San Isidoro*. Úbeda. B) *Iglesia de San Pedro*. Úbeda (Jaén).

También se procede a reformar durante el siglo XVII la iglesia de San Pedro (Fig. 1.B), labrándose su actual portada, realizada por Pedro del Cabo “el Mozo” en 1608, imitando la que el mismo cantero habría realizado por esos años en la iglesia de Santo Tomás⁵. Hasta esta fecha, el templo presentaría planta de nave única con capillas laterales, cubierta con techumbre de madera a excepción de su ábside y capillas que lo hacen con bóvedas nervadas. Si bien no tenemos referencias documentales⁶, todo parece indicar que en el último tercio del siglo XVII se procedería a construir la bóveda central del templo, en este caso una cubierta encamonada con lunetos,

⁴ ALMANSA MORENO, José Manuel. “La Catedral de Jaén y su influencia en la arquitectura jiennense de su época: la Iglesia de San Isidoro de Úbeda”. *Congreso Internacional “Catedral de Jaén. 350 Aniversario (1660-2010)”* [en prensa].

⁵ ALMAGRO GARCÍA, Antonio. *Arte y artistas en la sociedad ubetense del siglo XVII*. Úbeda, Asociación Cultural Ubetense “Alfredo Cazabán Laguna”, 2007, págs. 270-272.

⁶ Los archivos parroquiales de las iglesias de Santo Domingo, San Pedro, San Lorenzo y San Juan Evangelista se reagruparon tras la reordenación parroquial del siglo XIX, desapareciendo dicha documentación durante la Guerra Civil Española.

sostenida por arcos fajones, y ornamentada con motivos geométricos y planchas de azulejo. Sobre la posible autoría de dicha intervención, todo hace pensar que su autor sería Luis Cerezo, quien por aquellos años construye la bóveda del convento franciscano de San Nicasio. En efecto, el 3 de julio de 1662 se contrata al referido maestro de albañilería para realizar la intervención en el referido convento, conservándose el proyecto de la bóveda que es prácticamente idéntico al tipo de bóveda que encontramos en San Pedro (y con grandes similitudes a las bóvedas de San Isidoro)⁷.

En relación al mencionado Convento de San Nicasio, el 23 de abril de 1690 se protocolizan las condiciones para que Fernando Zamora, maestro de obras, reedifique la capilla mayor desde los cimientos por estar medio hundida. Se cubriría con una bóveda ochavada sobre arquivolta, realizada con cerchones encañados y yeso, presentando en su frente el escudo heráldico de Cristóbal de Chaves y Villarroel, patrono de la capilla mayor⁸. Por desgracia, el Convento fue desamortizado y demolido durante el siglo XIX, reutilizándose sus piedras para construir la actual plaza de toros, desconociendo cómo serían dichas bóvedas⁹.

También de esta época sería la cubierta de la Iglesia de San Lorenzo, bóveda encamionada de cañón con lunetos, reforzada con arcos fajones, que vendría a sustituir a la primitiva techumbre de madera del templo. Por desgracia, poco podemos hablar de ella por haber desaparecido igualmente. Los primeros desperfectos de la bóveda están documentados poco tiempo después de la supresión de la parroquia, pues en una carta fechada el 11 de octubre de 1845 y remitida por Salvador Herrera al Obispo de Jaén se le informa de los escasos recursos disponibles para retejar la cubierta de la iglesia y de arreglo del suelo, pidiéndole orientación sobre cómo recabar fondos para la reparación¹⁰. El mal estado del templo se apreciaría años más tarde, pues en 1850 se desplomaría la bóveda situada encima del sagrario, con una superficie aproximada de 40 varas; el informe de los peritos Andrés Sánchez y Pedro Cózar presupuesta en 1200 reales la intervención necesaria en la bóveda derruida, intervención que no se lleva a cabo¹¹. Según testimonios orales de los vecinos del barrio, las bóvedas de yeso que cubrían el templo fueron

⁷ Archivo Histórico Municipal de Úbeda (A. H. M. Ú.), Protocolos notariales (Clemente Barroso del Toral), legajo 853, folio 283. *Trazas del proyecto de la bóveda encamionada de la iglesia del convento de San Nicasio de Úbeda que realiza Luis Cerezo, maestro de albañilería* (3 de julio de 1662).

⁸ A. H. M. Ú., Protocolos notariales, Juan de Alaminos, legajo 628, folio 128.

⁹ ALMANSA MORENO, José Manuel. *Urbanismo y arquitectura en Úbeda (1808-1931)*. Úbeda, Asociación Cultural Ubetense “Alfredo Cazabán Laguna”, 2011, págs. 209-214.

¹⁰ Archivo Histórico Diocesano de Jaén (A. H. D. J.), Correspondencia del siglo XIX, caja 102 (sin paginar). *Carta del fabricano de San Lorenzo al Obispo de Jaén sobre los escasos recursos disponibles para retejar el tejado del templo y arreglar el suelo...*

¹¹ A. H. D. J. Correspondencia del Siglo XIX, caja 102 (sin paginar). 3 de julio de 1850. *Informe de Andrés Sánchez y Pedro de Cózar, maestros de edificios de la ciudad de Úbeda, advirtiendo de la ruina que padece la iglesia de San Lorenzo, al haberse desprendido la bóveda situada encima del sagrario, de unas cuarentas varas cuadradas, que debería ser construida de nuevo, ascendiendo el importe de dicha obra a 1200 reales.*

finalmente demolidas hacia 1950, debido al peligro de derrumbe, quedando escasos restos en la zona del coro.

En la última intervención que se ha llevado a cabo recientemente en el templo (2013, financiada por la Fundación Huerta de San Antonio) se ha procedido a la reconstrucción de una nueva techumbre de madera y demolición de la bóveda que aún quedaba. En los restos de los lunetos, bajo capas de cal y suciedad, se apreciaba la presencia de pintura mural que fingía pergaminos con cartelas y epigrafía (ilegibles), flanqueados por aletones con volutas que sustentaban un entablamento con un frontón partido y cortinajes, con una calavera alada en la parte central¹². Sorprendentemente, durante la demolición de las bóvedas, aparecieron trozos de relieves ocultos entre los contrafuertes, con fragmentos de cartelas, una calavera alada y aletones, lo cual hace pensar que estas pinturas vendrían a sustituir a una ornamentación anterior. También cabría pensar que en un primer momento se plantearía realizar una ornamentación escultórica en los paramentos del templo (o del coro), que finalmente se sustituiría por pinturas murales en los lunetos.

Diseminados por las capillas del templo aparecen restos de epigrafías de carácter funerario, probablemente proveniente de salmos, y que irían en la misma línea de las pinturas que existían en los lunetos. Igualmente, en algunas capillas modestas, existen pinturas murales que imitan bóvedas acasetonadas y otros motivos ornamentales (copiando elementos escultóricos de otras capillas del templo). Mejor conservadas, aunque aún semiocultas por capas de cal y en un precario estado de conservación, serían las pinturas localizadas junto a una capilla -sin identificar su advocación o mecenazgo- existente junto a la puerta principal del templo. Muestran en la parte central a Cristo resucitado, envuelto en un manto rojo y portando la cruz, acompañado a la derecha por San Lorenzo vestido como diácono y un donante anónimo en actitud de adoración; a la izquierda aparece acompañado por San Francisco y la Virgen de los Dolores, estableciéndose así una ‘sacra conversazione’.

Si bien tradicionalmente se han datado en el siglo XVIII, los últimos trabajos de Antonio Almagro¹³ han adelantado en casi una centuria los trabajos de embellecimiento de la iglesia conventual de la Santísima Trinidad. El convento trinitario, fundado tras la conquista de la ciudad, sufrió numerosas reformas durante su historia, conservándose en la actualidad un templo barroco bastante unitario¹⁴. Mientras que durante el siglo XVI la actividad constructiva se centra en el claustro mayor y en una serie de portadas interiores, durante el siglo XVII se realizarían las obras

¹² Por desgracia, a pesar de los intentos de los operarios, durante el proceso de demolición de los restos de la cubierta se perdieron para siempre las pechinas que aún conservaban restos murales.

¹³ ALMAGRO GARCÍA, Antonio. *Arte y artistas...*, op. cit., págs. 301-318.

¹⁴ GARCÍA TORRALBO, M^a Cruz. “El Real Monasterio de la Santísima Trinidad de Úbeda y su patrimonio en los siglos XVI y XVII”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 155, 1995, págs. 61-160.

del claustro mayor y de las naves del templo, siendo en la siguiente centuria cuando se alcanza la actual fisonomía con el levantamiento de la capilla Mayor, del crucero y de las portadas exteriores.

Prácticamente la totalidad de la iglesia es reconstruida entre 1638 y 1658, iniciándose los preparativos para la cubrición del templo en 1647 (y que se retrasaría tres años más, debido a problemas económicos). El 28 de marzo de 1650, el albañil Pedro de Quesada Gallego se obliga a construir la bóveda de la nave central del templo, la cual sería de medio punto de caña cascada y se extendería desde el altar mayor hasta el arco del coro, con cerchones de madera a trechos, y cubiertas las cañas con una mano de yeso basto para mayor fortaleza; después de enlucir la bóveda, «se han de jaarar los seis arcos, tres de cada / una parte, y enlucir como lo alto; se entiende las tres / partes, que sólo ha de quedar por enlucir las dos / partes, una que mira a la nabe de la Concepción, / y la otra que mira a la nabe de Nuestra Señora de la Salud, / llegando con el enlucido hasta las basas»¹⁵. Por todo este trabajo se pagarían 2900 reales en tres pagos.

Al año siguiente, el 6 de enero de 1651, es Juan de Ortega Copado el que se encarga de realizar las bóvedas de las naves laterales y de enlucir muros y pilares¹⁶. La actuación comenzaría inmediatamente por la nave de la capilla de Nuestra Señora de la Peña de Francia, dejando la de Nuestra Señora de la Salud para el mes de agosto; por todo se ajustan 5050 reales, pagadero en tres veces. En el mismo momento de la firma de la escritura, Miguel Redondo acuerda la entrega de cincuenta cahices de yeso, o más si así fuese preciso, en los que entran cuatro de yeso blanco, pagándose 33 reales por cahíz¹⁷.

Sin embargo, una de las intervenciones más destacables realizadas en la iglesia de la Trinidad es la realizada en el siglo XVIII, cuando se realiza la capilla mayor y el crucero, de gran exuberancia ornamental y que creará escuela en la ciudad (Fig. 3.A). Así, el 17 de noviembre de 1729 se contrata a Tomás Jiménez, maestro de obras de cantería y albañilería, vecino de la ciudad de Murcia estante en Úbeda, a realizar dicha intervención, cuyo coste ascendería a treinta y dos mil reales de vellón. Entre las obligaciones, «es condizion que los capiteles an de ser / compuestos, y abiertos de talla, para la mayor hermosura de dha obra y las bobedas y media naran / ja de dicha capilla de yeso y ladrillo, y la linea / de cantería, y de la misma piedra con las molduras que se le requieren [...] Con condizion que todo el yeso, ladrillo, cal, arena, y texa que se nezesitas para / dha obra se a de costear por el dho Mro., por no yncluirse estos mate / riales ni su costa en los expresados treinta y / dos mil Reales, por que en ellas se entiende solo / toda la piedra que se nezesitte para dha. Capilla / y su manufactura»¹⁸.

La bóveda del crucero presenta forma de media naranja, dividida en ocho concavidades a modo de lunetos por la presencia de pilastras de orden compuesto, con fuste ornamentado con

¹⁵ A. H. M. Ú., Protocolos Notariales, Bernardo de Ventaja, legajo 1070, folio 263.

¹⁶ A. H. M. Ú., Protocolos Notariales, Bernardo de Ventaja, legajo 1193, folio 3.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A. H. M. Ú., Protocolos Notariales, Alejo García de Parada, legajo 1648, folio 110.

racimos de flores frutos; los lunetos triangulares se ornamentan con molduras irregulares, que acogen tondos con pinturas de santos mártires trinitarios. La linterna presenta ocho ventanas, rematándose con un cupulín decorado con motivos vegetales. Toda la bóveda está sostenida por cuatro grandes pechinas, ornamentadas con molduras irregulares y exuberante ornamentación vegetal, mostrando en el centro una moldura octogonal (donde se alojan óleos con santos trinitarios), sostenidos por un querube y rematados por una corona real, igualmente complementada con decoración vegetal.



Fig. 2. *Capilla mayor de la Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda (Jaén).*

Prácticamente por los mismos años en que se contrata y realiza la cúpula del crucero de la Trinidad, se está llevando a cabo la reforma de las cubiertas de la iglesia de Santa María de los Reales Alcázares (Fig. 2), ante el mal estado en que se encontraban¹⁹. La intervención -efectuada hacia 1723- consistió en reemplazar la techumbre mudéjar de madera de las naves centrales por tres bóvedas encamionadas de medio cañón con lunetos, arcos fajones y similar altura. Para dicha intervención se procedería a recrecer los muros laterales, permitiendo la apertura de ventanas que otorgaban mayor iluminación al interior. Las bóvedas descansaban sobre una cornisa corrida de yeso y piedra, resaltada con ménsulas bajo los arcos fajones. Los lunetos se decoraban con grutescos de color blanco sobre fondo azul, repitiéndose la misma decoración en los arcos fajones.

¹⁹ ALMAGRO GARCÍA, Antonio. *Santa María de los Reales Alcázares*. Úbeda, Asociación “Pablo de Olavide”, 1989, págs. 43-54.

Además, en las bóvedas de la nave central, se representarían -entre molduras irregulares- los escudos heráldicos de los Obispos de Jaén vinculados directamente con el templo, realizados en yeso cortados de talla: D. Pascual (1250-1275), D. García Pérez (1301-1316), D. Gutierre Téllez (1317-1322), D. Nicolás de Biedma (1368-1378), D. Diego de los Cobos y Molina (1560-1565) y D. Rodrigo Marín Rubio (1714-1732). Tras la última y polémica intervención realizada en el templo, se optó por eliminar las bóvedas de yeso y sustituirlas por un nuevo artesanado de madera.

Junto a la reforma de las naves del templo se interviene en su capilla mayor. Así, se procedería a sustituir la primitiva planta rectangular por otra cuadrada, rematando la capilla por una cúpula de media naranja sobre pechinas. La cúpula se divide en ocho secciones empleando pilastras sin basa ni capitel, con fustes decorados con grutescos, apareciendo pequeños lunetos triangulares con grutescos. Las pechinas presentan una abigarrada ornamentación vegetal en yeso, con grandes tondos en donde aparecen relieves de los Evangelistas, complementándose con policromía. Se complementa la cúpula con pinturas de grutescos en los arcosoleos, así como con los anagramas de Jesús y María, y la heráldica de la familia Cuevas y Mendoza (bajo cuyo patronazgo se encontraba la capilla).

Como vemos, se trata de una solución similar a la vista en la Trinidad pero con un mayor clasicismo y menor barroquismo, lo cual hace pensar que sea un modelo previo (por escasos años). Sea como fuere, el modelo de cubierta ejecutado del convento trinitario tuvo gran éxito en la ciudad y enseguida vemos la rápida difusión en la arquitectura de la zona, tal y como se aprecian en los restos de la ermita de Madre de Dios del Campo y en la capilla mayor de la mencionada iglesia de San Lorenzo.



Fig. 3. A) *Iglesia de la Santísima Trinidad. Úbeda (Jaén).* B) *Iglesia de San Lorenzo. Úbeda (Jaén).* C) *Ermita de Madre de Dios del Campo.*

La ermita de Madre de Dios del Campo (Fig. 3.B) -de origen medieval- fue reedificada entre 1738 y 1787, tardándose mucho en la ejecución de las obras por la ausencia de donativos. Dotada de una hospedería, tras las desamortizaciones se enajenan los numerosos bienes a la

ermita, permaneciendo abierta al culto gracias a la devoción del pueblo ubetense²⁰. El edificio llegó en relativo buen estado hasta 1977, año en que fue dinamitado por el párroco Manuel Medina para utilizar sus piedras en la ampliación de la Ermita del Paje, quedando la iglesia sin techumbre y derribándose su hospedería²¹. Aún hoy en día se conservan restos del arranque de la cúpula, así como de dos pechinas, una de las cuales mantiene la decoración completa (que mantiene la tendencia de la Trinidad, apreciándose una mayor ornamentación de querubes y figuras fitoformes entre la rocalla).

Como continuación al programa de reformas y transformaciones iniciadas en la centuria anterior, durante el siglo XVIII se procede a intervenir en la capilla mayor de la iglesia de San Lorenzo (Fig. 3.B). Propiedad de la familia Dávalos, sabemos que hacia 1765 la capilla mayor estaba en obras pues el 3 de diciembre de ese año testaron mancomunadamente Francisco Javier de Zambrana y Graciana Fajardo Molina declarando «que aunque teníamos intencion de enterrarnos en la Yglesia parroquial del Señor San Lorenzo y capilla de San Ildefonso [colindante a la capilla mayor], emos desistido de este pensamiento por estar la capilla maior de dicha Yglesia reedificándose, y los perjuicios que padezca la dicha capilla y retablo no somos responsables a ellos por no benir el daño por nuestra parte y sí de la dicha fabrica»²².

La cúpula mantiene el modelo ya visto, modificándose en elementos puntuales como serían las pilastras (de base más ancha, y con fuste liso sin decoración), apareciendo rocallas pintadas en las concavidades de la cúpula. Se mantiene la decoración de rocallas y motivos vegetales en yeso de las pechinas, desconociendo qué iconografía aparecería en las pinturas octogonales por haberse perdido los lienzos (probablemente los Evangelistas). Igualmente aparecen parrillas -como atributo iconográfico del santo titular del templo- entre la ornamentación de yeso.

En la gran totalidad de ejemplos observados hasta el momento, es la ornamentación en yeso la que predomina sobre la pictórica. La ornamentación mural en la región de La Loma había tenido su apogeo durante el siglo XVI, como lo demuestra el gran programa iconográfico del Hospital de Santiago, entre otros ejemplos²³. Durante el Barroco la presencia de la pintura mural se hace más limitada, apreciándose especialmente como complemento de capillas funerarias y sin alcanzar el gran desarrollo de tiempos pasados. Sin embargo, durante el siglo XVIII encontramos un ejemplo de gran relevancia y no es otro que la ornamentación mural de la Sacra Capilla del Salvador. Construida como panteón funerario del secretario imperial D. Francisco de los Cobos

²⁰ ALMANSA MORENO, José Manuel. *Urbanismo y arquitectura...*, op. cit., págs. 337-339.

²¹ ESPONERA, A. "De ayer. El santuario de Madre de Dios del Campo". *Vbeda*, nº 40, 1953, págs. 6-7; ESPADAS SALIDO, A. "Sucedió hace once años". *Ibiut*, nº 35, 1988, págs. 24-25; RÁEZ ORTEGA, C. "Nuestra Señora de Madre de Dios del Campo". *Gavellar*, nº 215-216, 1994, págs. 23-24.

²² A. H. M. U., Protocolos Notariales, Andrés Hidalgo de Torralba, legajo 1539, folio 719.

²³ ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2008.

en el siglo XVI, la Capilla es reformada durante el último tercio del siglo XVIII por sus descendientes: las hermanas Leonor, Isabel Rosa y Baltasara Teresa de los Cobos y Luna, así como por su sobrino Domingo Gayoso de los Cobos, pertenecientes al Marquesado de Camarasa.

Las intervenciones afectarían especialmente al interior de la Capilla, y le otorgarían la actual imagen barroca del templo. Así, en este momento se policroma el retablo mayor y se tallan los retablos laterales, realizándose así mismo el ciclo pictórico mural de la capilla mayor. Además, también se sustituiría la solería de la capilla y se construiría el actual órgano, en donde se aprecian ya las directrices artísticas impuestas por la Academia de San Fernando.

Prácticamente todos los estudios del edificio hacen referencia a las pinturas murales, limitándose a catalogarlas como producto de la intervención dieciochesca; sin embargo, pocos son los que hablan de la autoría y aportan la cronología exacta. La primera referencia al autor de las pinturas la aporta Molina Hipólito, quien dice lo siguiente: «Los apóstoles del tambor de la cúpula son de Antonio Medina, año 1770, y todos los dorados y pinturas de la Capilla Mayor, de Ginés Navarro, siglo XVIII»²⁴. Se trata de una descripción bastante parca y sin citar las fuentes de información, que se convierte en referencia obligada para el resto de los investigadores posteriores. Todo parece indicar que se trataría de un pintor local, perteneciente a una familia de doradores ubetenses y que desarrolla su actividad en la ciudad hacia 1750; de su producción tan sólo existe una obra atribuida a este artista (igualmente sin documentación y atribuida por similitud formal), y se trata de la ornamentación del camarín de la Ermita del Cristo de la Vera Cruz de Iznatoraf²⁵.

Las pinturas se localizan en diferentes ámbitos, como son la rotonda, el transepto, la nave y las capillas laterales. Son pinturas al temple, que presentan un desigual estado de conservación, con numerosos craquelados y algunos repintes en determinados lugares.

Es en la rotonda donde se concentra la mayor parte de las pinturas murales, apareciendo las Virtudes Cardinales sobre los retablos, acomodadas en las enjutas de los arcos: la Fortaleza y la Templanza en el lado de la Epístola, y la Prudencia junto a la Justicia en el lado del Evangelio. Entre estas figuras se disponen ángeles dentro de un marco de rocalla y racimos florales, apareciendo igualmente guirnaldas de flores en la parte superior y rocalla enmarcando el perfil de los arcos.

En las jambas de los arcos encontramos numerosas escenas religiosas enmarcadas con rocalla, disponiéndose igualmente juguetones querubines y ornamentación floral en torno a ellas. Las diversas escenas desarrollan de un modo más o menos cronológico los momentos más importantes de la vida de la Virgen María, así como la vida pública de Jesús y sus momentos

²⁴ MOLINA HIPÓLITO, José. *Guía de Úbeda*. Madrid, Langa y Cía, 1962, pág. 20.

²⁵ MORENO, Arsenio; ALMANSA, José Manuel; JÓDAR, Manuel. *Guía artística de Jaén y su provincia*. Sevilla, Fundación Lara, 2005.

previos a la Pasión: en el muro de la Epístola (Fig. 4) aparecen el nacimiento de la Virgen, los desposorios de María y José, la visitación de María a su prima Isabel, la Inmaculada Concepción, la presentación de la Virgen en el templo, la Anunciación, Jesús entre los niños, y Jesús con la samaritana. En el muro del Evangelio (Fig. 5) aparecen las tentaciones de Cristo en el desierto, el bautismo de Cristo, la multiplicación de los panes y los peces, la entrada en Jerusalén, la expulsión de los mercaderes del templo, la última cena, el lavatorio de los pies y la oración en el huerto. En general, las pinturas siguen esquemas tradicionales de representación, existiendo pocas innovaciones compositivas. Casi todas las figuras se suelen pintar en color dorado, resaltando el dibujo y buscándose la volumetría mediante la aplicación de veladuras más oscuras; se presentan frecuentemente sobre un fondo paisajístico o arquitectónico, más matizado y con tonos más oscuros.



Fig. 4. *Sacra Capilla del Salvador*. Vista general del muro de la Epístola. Úbeda (Jaén).

Finalmente hacer mención a la cúpula, con tres niveles de casetones. En cada uno de los casetones del anillo exterior y central se representan ángeles portando racimos de flores, partituras e instrumentos musicales (entre los que se reconocen el órgano, el clavicordio, la trompeta y la trompa, la flauta, el clarinete, la guitarra, el arpa, etc.)²⁶. Excepcional serían los casetones

²⁶ Ante el mal estado de conservación de la cúpula, las pinturas fueron restauradas en 2003 por la Empresa “Tekné Conservación y Restauración S.L.” bajo la supervisión de la Dirección General de Bellas Artes y

alineados con el retablo mayor, que presentan la paloma del Espíritu Santo y una cartela con el lema “*Sanctus, Sanctus, Sanctus*” entre querubines. La linterna se decora como un cielo estrellado mientras los casetones colindantes, más estrechos, se decoran con rayos de sol y querubines.



Fig. 5. *Sacra Capilla del Salvador*.
Vista general del muro del
Evangelio. Úbeda (Jaén).

En la zona del arco toral se continúa con la ornamentación mural de la rotonda, localizándose en este lugar dos pequeñas capillas cuadradas que funcionan como transepto del templo, sirviendo como acceso a la sacristía y a la torre. Estas capillas se abren a la rotonda a través de arcos de medio punto con ménsulas resaltadas, decorándose sus jambas con racimos de flores y ángeles, así como medallones con rocalla con temática religiosa: Quo Vadis Domine? y San Juan Nepomuceno (lado del Evangelio), así como Santa Catalina de Siena y San Cristóbal (lado de la Epístola). Sobre los arcos se sitúan las tribunas, sobre cartelas triangulares con heráldica y flanqueadas por atlantes y cariátides esculpidos por el francés Etienne Jamet (siglo XVI). La parte inferior aparece igualmente ornamentada con rocallas e imágenes religiosas: Santiago Matamoros y un posible santo ermitaño (lado del Evangelio), así como Tobías y Melquisedec (lado de la Epístola). En el intradós del arco toral, junto a las grandes veneras, se disponen dos escenas enmarcadas por rocallas, en cuyo interior aparecen grupos de ángeles

Bienes Culturales. Muchos de los ángeles se habían perdido prácticamente por completo, por lo que se llevó a cabo una reintegración cromática.

portando filacterias donde se puede leer “*Soli Deo*” - “*Honor et Gloria*” (textos que vienen a reforzar la inscripción que aparece en la verja principal, realizada en 1555 por Francisco de Villalpando).

Si bien la ornamentación mural se concentra en el espacio de la rotonda y del arco toral, el resto del templo también aparece policromado pero con una mayor sobriedad, generalmente enfatizando determinados elementos arquitectónicos.

Las columnas aparecen policromadas en su totalidad, combinando el color verde azulado para el fuste y el oro para las acanaladuras y el capitel; por su parte, en los plintos se imitan mármoles de colores, presentando la cruz trinitaria en su frontal. Es en el entablamento en donde se logra la unidad estilística con el resto de la rotonda, al mostrar frisos de rocalla y ornamentación vegetal, disponiéndose juguetones querubines de forma diseminada. Del mismo modo, las roscas e impostas de los arcos de las capillas se policroman con tonos rojos, verdes, dorados... combinándose con finos motivos vegetales en colores contrastados.

Localizadas en las puertas norte y sur encontramos dos cartelas, a modo de placas recortadas, que hacen mención a la fundación y consagración de la capilla. Así, encontramos los siguientes textos: “*Fundaron y dotaron esta Sacra Yglesia los Yltmos. Ses. D. Francº. de los Cobos, Commendador Mayor que fue de Leon, y D. Maria de Mendoza su muger; presidiendo en la Silla de S. Pedro Pío Papa cuarto, y Reinando en España Phelipe II de este nombre.*” / “*Consagró esta Sacra Yglesia el Rmº. Dn. Diego Tavera de buena memoria, Obispo que fue de Iuen. Domingo 8 dias de Octubre de 1559 a. Presidiendo en la Silla de S. Pedro Pío Papa cuarto, y Reinando en España Phelipe II de este nombre.*”

En cuanto a las capillas laterales, a pesar de su mal estado generalizado, sabemos que éstas estaban bien dotadas de bienes muebles, muchos de los cuales eran regalos que se le habían hecho a Francisco de los Cobos durante su estancia en Italia. Por desgracia, muchas piezas desaparecieron tras la Guerra Civil y las que aún se conservan se encuentran en la Casa de Pilatos de Sevilla (sede de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli). En casi todas se conservan restos de policromía en paredes y arcos, destacando la existencia de molduras florales que servirían para enmarcar algunos de los trípticos que antaño se conservaban en la capilla²⁷.

Más relevante es la decoración de la Capilla de las Ánimas (localizada a los pies del templo y cerrada con una verja de madera), conocida antiguamente como del Santo Cristo de la Caña, «por la efigie que lo representa, que es de talla, labrado en Caña de Indias, bastante bien

²⁷ ANGULO IÑIGUEZ, Diego. «Los trípticos de El Salvador». *Don Lope de Sosa*, nº 206, Febrero, 1930. Los trípticos a los que se refiere el historiador eran “La Adoración de los Reyes” de Joos van Clef o Cleves o de su taller, “El Santo Entierro” del Maestro de las figuras de medio cuerpo, “La Virgen de la Manzana” atribuido al Maestro de la Santa Sangre, así como “La Adoración de los Reyes” y “El Calvario” de Pieter Coecke.

hecho»²⁸, donde quedan restos de pinturas murales en las que, a pesar de su mal estado de conservación, se reconocen las figuras de la Virgen María acompañada por María Magdalena a la izquierda y San Juan a la derecha²⁹. En el intradós del arco aún se conserva una abigarrada ornamentación vegetal, igualmente en mal estado de conservación.

Otros ejemplos de ornamentación mural la encontramos en la Capilla del Sagrario de la iglesia de San Andrés de Baeza, antaño Capilla de las Ánimas (Fig. 6). Sabemos que la hermandad surge en 1690 y que tres años más tarde adquieren una capilla preexistente y proceden a su rehabilitación, adquiriendo en los siguientes años una serie de piezas para ornamentar su capilla³⁰. Posiblemente en torno a 1764 (año en que esta parroquia pasa a poseer el título de Colegiata que había ostentado hasta entonces la antigua Iglesia de Santa María del Alcázar) se podría realizar la ornamentación mural que aún conserva esta capilla.



Fig. 6. *Capilla del Sagrario.*
Iglesia de San Andrés, Baeza
(Jaén).

En los paramentos de la capilla aún se conservan restos de figuras alegóricas, realizadas con grisalla de tonalidades rojizas-anaranjados, imitando esculturas en hornacinas aveneradas,

²⁸ RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda* (1906). Úbeda, Asociación Cultural Ubetense “Alfredo Cazabán Laguna”, 2006, pág. 196.

²⁹ En el centro de la capilla se conserva un pequeño nicho avenerado, posiblemente construido en el siglo XVI, y posteriormente oculto por la ornamentación barroca.

³⁰ RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Rafael. *Aproximación a la historia eclesiástica de la ciudad de Baeza (Jaén). Del esplendor renacentista y barroco a la crisis liberal del XIX*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2000, págs. 181-206.

identificadas con sus cartelas. Así, aún se conservan las figuras de la Fortaleza, la Templanza, la Penitencia, la Prudencia y la Justicia (sólo se conserva la inscripción). Se complementan con las figuras de los Padres de la Iglesia y ángeles eucarísticos, ubicados en los arcos del arranque de la cúpula.

Por su parte, la cúpula ovalada se divide en varios lunetos, decorándose con molduras irregulares con querubines pintados al interior, portando diversos atributos religiosos vinculados a la Inmaculada Concepción: la luna, la estrella, la azucena, la palma, el espejo, la rosa... En las enjutas, entre abigarrada ornamentación vegetal de yeso, aparecen de nuevo símbolos marianos: el ciprés, la torre, el pozo y la fuente.

Finalmente podríamos hacer mención a las pinturas murales localizadas en la bóveda pseudo-oval sobre pechinas de la capilla mayor de la iglesia de San Pedro y San Pablo de Ibros, cuya cronología podría ubicarse a partir de 1713 (pues sabemos que en ese año es cedida como enterramiento al ibreño Pedro Pablo López de los Arcos, sargento mayor de la Puebla de los Ángeles en Nueva España, quien financiaría su ornamentación)³¹. Se ornamenta la bóveda con la Santísima Trinidad y la Virgen Coronada, secundada por un elegante cortejo de vírgenes, mártires y santos en gloria.

³¹ MORENO, Arsenio.; ALMANSA, José Manuel; JÓDAR, Manuel., op. cit.

LA DERROTA DE LA MUERTE. LA IMAGEN DE LA MUERTE EN LA ICONOGRAFÍA BARROCA DEL TRIUNFO DE LA SANTA CRUZ

Pedro-Manuel Fernández Muñoz, Universidad de Sevilla

En el presente trabajo abordaremos la creación de la iconografía del Triunfo de la Santa Cruz, concretamente la plasmada para la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla en 1691 por el escultor Cardoso de Quirós siguiendo el esquema compositivo previo que Juan de Valdés Leal ideara para dicha corporación en 1676, (fig. nº 1). Llama sobremanera la atención en esta obra dos elementos de potentísimo valor iconográfico, por una parte la Cruz y por el otro la Muerte, que alcanza una nueva dimensión de significado en el tema tratado pasando de estar en actitud victoriosa que es de la manera habitual en la que se la representa en la Historia del Arte a aparecer derrotada y afligida.



Fig. 1. *Triunfo de la Santa Cruz*, Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla. Antonio Cardoso de Quirós, 1691. Fotografía de Francisco Morillo Borrallo.

Realizaremos primero un análisis iconográfico de la obra consistente en su descripción, en el proceso de origen, formación y desarrollo de la misma y de los elementos que la constituyen hasta el periodo barroco en que se consolida con plenitud de significado.

Una vez tratado el asunto desde la iconografía haremos un análisis iconológico de la obra donde desarrollaremos su interpretación en función del contexto histórico, cultural y social en la que surge, esto nos permitirá descubrir la intencionalidad de la obra. Llegaremos pues a la significación de la obra sopesando la mentalidad en la Sevilla del siglo XVII, con el marco ineludible de la Contrarreforma católica, matizada por las personalidades de Valdés Leal y Cardoso de Quirós, condensada en el misterio barroco que representa el Triunfo de la Santa Cruz y que desde 1691 mantiene sin variantes la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla hasta nuestros días. Dándose la circunstancia de ser después de la imagen de la Esperanza Macarena el paso más imitado de la Semana Santa sevillana fuera de Sevilla.

Análisis iconográfico e iconológico

La escena describe en lenguaje alegórico y conceptual el Triunfo de la Santa Cruz. A tal efecto está dispuesta sobre un simulacro del Monte Calvario de aspecto rocoso, dando sensación de verismo, propio de la búsqueda del efecto naturalista en el Barroco y que fue uno de los primeros que se crearon en los pasos sevillanos, pues hay constatación documental de ello desde 1693¹. Ha día de hoy resulta ser el único monte existente de estas características en la Semana Santa sevillana, junto con el del Cristo del Calvario de la Hermandad de dicho nombre, sustituidas estas tipologías de montes a principios del siglo XX por los florales que hoy nos resultan tan familiares.

Sobre el Monte se yergue la Santa Cruz, vacía tras la crucifixión, con las escaleras y los lienzos de haber descendido al Salvador. Justo delante de ella aparece sentado sobre el Orbe un esqueleto con pose elocuente, de aspecto abatido y meditabundo, derrotado por las circunstancias, la osamenta de una mano apoyada en la descarnada mejilla mientras con la otra sujeta la guadaña. A sus pies un dragón alado, cubierto de escamas y con los ojos inyectados en sangre, muerde una manzana. En uno de los lienzos que ondean al viento desde la Cruz se lee la sentencia MORS MORTEM SUPERAVIT, LA MUERTE VENCE A LA MUERTE.

Se trata utilizando la terminología museográfica contemporánea de una instalación móvil en la que figuran a la vez las cuatro postrimerías. De semántica puramente barroca, que si bien es una de las escenas más populares de la Semana Santa hispalense, ha pasado desapercibido en el estudio de las formas artísticas rozando apenas la mera descripción de la obra y su autoría, por lo que creemos que estaría más que justificado su estudio.

¹ FERNÁNDEZ MUÑOZ, Pedro. “Una tipología procesional perdida en Sevilla: Las peanas de los crucificados”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 658, Sevilla 2013, págs. 889-893.

Veremos el origen y la evolución formal que experimenta en primer lugar los elementos que componen esta alegoría por separado para a continuación analizar la obra en su totalidad, remontándonos a las primeras manifestaciones del tema.

El tema de la Muerte la abordaremos teniendo que subrayar que en todo momento la Muerte aparece triunfal e invicta, soberbia y demoledora. La alegoría de la Muerte personificada como representación simbólica en forma de esqueleto animado portando la más de las veces como atributo la guadaña. Tiene su origen en la Baja Edad Media, con base iconológica en las Santas Escrituras, en el Libro de Job, el Eclesiastés y en algunos Salmos como el 144,4 “Es el hombre semejante a un sople, sus días son como sombras que pasan”.

Surge esta iconografía a finales de la Edad Media con una mortandad elevadísima por los estragos de la Peste Negra del S.XIV y la Guerra de los Cien Años. En este marco se despliega en las artes una fascinación por la Muerte que se traduce como deseo de vida más intenso, vinculado al *Carpe Diem* y al petrarquismo.

Entre los antecedentes medievales de las representaciones victoriosas de la Muerte, tanto en las artes plásticas como en la literatura, es de destacar el tema de la Danza Macabra o Danza de la Muerte representada en forma de esqueleto humano animado que saca a bailar a diferentes personajes poniendo de manifiesto su universalidad sin hacer distinciones de edad o condición social. La Muerte les recuerda que los goces mundanos tienen su fin y que todos han de morir. En un manuscrito de la Biblioteca del Escorial se conserva compuesto en castellano a principios del siglo XV una Danza de la Muerte que influenciaría a autores españoles posteriores como Gil Vicente en su “Barca de la Gloria”, Alfonso de Valdés en “Dialogo de Mercurio y Carón”, Sebastián de Orozco en “Coloquio de la Muerte con todas las edades y estados” o Luis Hurtado de Toledo con “Las Cortes de la Muerte”.

El concepto de la Muerte en la Edad Moderna viene ya expresado por Petrarca con su Triunfo de la Muerte y en las letras castellanas por las “Coplas por la Muerte de su Padre” de Jorge Manrique, compuestas en 1477, con tono elegíaco. La Muerte, con poder igualitario, triunfa sobre toda la belleza y las glorias terrenales, venciendo a todas las obras humanas. Durante el Renacimiento y el Barroco la literatura continuará reflejando la victoria de la Muerte en obras como el soneto de Garcilaso “En tanto que de rosa y azucena” (hacia 1536) o el de Góngora “Mientras por competir con tu cabello” (1582).

Entre las obras plásticas que expresan el triunfo de la Muerte destacaremos en el siglo XV un grabado de la Biblioteca Nacional de Madrid, publicado y estudiado por Ainaud², con el tema del Árbol de la Vida atribuido al Maestro de las Banderolas. La Muerte en esta

² AINAUD, Juan. “Grabado. Encuadernación”, en *Ars Hispaniae*, Tomo XVIII, pág. 246.

representación aparece con arco y flechas. Veremos también a la Muerte con estos atributos propios de Eros en un grabado de los Sermones de Geiler von Kaiserspeg de 1514 y en el Mural del Triunfo de la Muerte de la iglesia Dei Disciplini de Clusone. En un ámbito más cercano tenemos en el Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, una pintura mural de la segunda mitad del siglo XV, con el tema del Árbol de la Vida, iconográficamente muy próxima al anteriormente mencionado grabado atribuido al Maestro de las Banderolas³. En el Barroco el género pictórico de las Vanitas no hace más que manifestar la imbatibilidad de la Muerte. En obras como “El sueño del caballero” de Antonio Pereda o la “Vanitas” de Pieter Claesz de 1630, la Muerte es representada solo por la calavera. En el campo de la escultura barroca es la escultura sepulcral la que más emplea la iconografía de la Muerte invicta destacando el monumento funerario para el Papa Alejandro VII, (1673-1674), obra de Bernini. En el siglo XVIII tendrá repercusiones notables como el monumento funerario de Roubiliac para Joseph y Lady Elisabeth Nightingale (1760), en la Abadía de Westminster. Debemos destacar también aquellas esculturas efímeras ejecutadas para túmulos funerarios, tan propios del Barroco, y de las que tenemos noticia por testimonios escritos o grabados como el realizado para el túmulo de Carlos II en Coatepec, Estado de Puebla, México, donde la Muerte con corona y manto Real remataba triunfante el Monumento⁴.

El dragón evoca al Maligno desde una perspectiva iconográfica cristiana, representando en esta alegoría a una de las postrimerías, al Infierno. En el caso que estamos tratando aparece con una manzana entre sus fauces haciendo referencia expresa al pecado original del género humano.

La Cruz simbolizó el oprobio hasta el año 311 con la visión celestial que tiene el emperador Constantino en la batalla de Puente Milvio contra Majencio, “in hoc signum vinces”, queda fijada al Lábaro. La más importante y quizás la más radical transformación que se ha dado nunca de un icono en toda la Historia de la Humanidad, fue el vaciado completo de significado del objeto en sí, la Cruz pasó de patíbulo a convertirse en el “Signum” del Imperio, el elemento con más alto valor simbólico, seña de identidad de toda una civilización y que la identifica hasta la actualidad. Desde el año 313 con el edicto de Tolerancia de Milán dado por Constantino y sobre todo a partir del año 382 cuando Teodosio I prohíbe todos los cultos paganos la representación de la Cruz se asocia a la idea de su victoria.

En el proceso de elaboración cultural, litúrgica e iconográfica de la devoción al Triunfo de la Santa Cruz podemos distinguir varias fases sucesivas que se corresponden con determinadas

³ COMEZ RAMOS, Rafael. *Imagen y símbolo en la Edad Media andaluza*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990, págs. 103-112.

⁴ MÍNGUEZ, Víctor., “La Muerte del Príncipe. Reales exequias de los últimos Austrias en México”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 6, Madrid, 1990, págs. 5-20.

coyunturas históricas. Con Constantino, recién consagrada la basílica del Santo Sepulcro, según el relato de Egeria, había una cruz monumental recubierta de oro⁵. En época de Teodosio II (401-450), y de la emperatriz Pulqueria (399-453), surge la Cruz Gemada como representación del Triunfo de la Santa Cruz en el marco político-teológico de los debates sobre las naturalezas de Cristo válida para el arte bizantino y el arte cristiano occidental hasta la llegada del humanismo gótico con su carga de verismo. Es muy importante fijarse en el marco general de aparición de la primitiva iconografía del culto de la Santa Cruz en época de Teodosio II, momento de fuerte debate acerca de las naturalezas de Cristo, en pugna la Ortodoxia con el desviacionismo de las herejías nestorianas y monofisitas. La defensa de la naturaleza humana de Cristo, se refuerza mostrando las reliquias y dándoles culto. Más importante aún es en este periodo la figura de Santa Pulqueria, hermana mayor de Teodosio II y su heredera, defensora a su vez de la Ortodoxia, impulsó la creación de nuevos programas iconográficos como sistema de defensa frente a las herejías y la celebración de los Concilios de Éfeso el 431 y el de Calcedonia, siendo ya emperatriz, el año 451.

En el caso del Triunfo de la Santa Cruz, Teodosio II levanta una monumental Cruz Gemada en el Gólgota que será la primera iconografía del Triunfo de la Santa Cruz y que servirá de referente a otras representaciones de este tema en mosaicos como el de la Transfiguración de mediados del siglo III de Sant'Apollinare in Classe en Ravena, la Cruz enjorada y resplandeciente representa sobre un cielo azul constelado de estrellas la Victoria sobre la muerte, aparece flanqueada por el alfa y la omega que remite a Jesús principio y fin de todo, al pie de la Cruz figura la inscripción SALUS MUNDI, la salvación del Mundo ha sido la Cruz. Otro ejemplo notable del uso de la Cruz gemada simbolizando el Triunfo de la Santa Cruz es el mosaico del Cristo Pantocrator de la basílica de Santa Pudenziana de Roma de inicios del siglo V. La pintura, la orfebrería y la numismática también se harán eco de la iconografía ideada en Jerusalén en época de Teodosio II para representar el Triunfo de la Santa Cruz.

Con la victoria del emperador Heraclio en el 628 se activa e intensifica de nuevo la devoción y el culto a la Santa Cruz para desagraviar el signo de los cristianos, es cuando se difunden reliquias del Lignum Crucis por toda la cristiandad como en el caso de la Liébana, y representaciones de este triunfo en forma de cruces gemadas por toda Europa. En Occidente, surgen las llamadas Cruces altas Celtas, se trata de cruces monumentales en piedra tallada con escenas bíblicas y evangélicas y con motivos decorativos típicamente celtas, expuestas en el exterior dentro de los conjuntos monásticos y con finalidad de manifestar Exaltación o Triunfo de la Santa Cruz en un territorio donde se practicaba un cristianismo de fronteras. Entre los ejemplos más soberbios cabe destacar en Irlanda, las cruces altas de Durrow, la de Clongmagnoice

⁵ ARIAS ABELLAN, Carmen. *Itinerarios Latinos a Jerusalem y al Oriente Cristiano. (Egeria y el Pseudo-Antonio de Piacenza)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, págs. 46-47.

y la de Muiredach en Monasterboice, y en Escocia la Cruz de Inchbraoch, todas fechables en torno a los S. VII y VIII. Así mismo es de destacar la cruz merovingia de Molselkern de hacia el año 700.

En el extremo oriental de la cristiandad, en Bizancio, durante el periodo iconoclasta, (726-843,), serán destruidos los iconos de Cristo, la Virgen y los Santos, salvándose sólo en aquellas regiones que se encontraban fuera del control del Emperador bizantino, razón por la cual es en Roma y en el Monte Sinaí donde se conservan los iconos más antiguos que hoy conocemos. Convirtiéndose la Cruz en este periodo en la única referencia visual del culto cristiano oriental. Pasado el periodo iconoclasta, tras el Triunfo de la Ortodoxia, a partir del año 843, con el retorno de las imágenes sagradas para el culto, la Santa Cruz seguirá representándose en los temas iconográficos de la Adoración de la Cruz, Exaltación de la Cruz y Etimasia del Trono. Con gran carga alegórica son una evolución iconográfica del tema del Triunfo de la Santa Cruz con respecto a la representación inicial de la Cruz gemada del Gólgota de Teodosio II.

De entre todas estas iconografías destacamos por su proximidad representativa y de significado la de la Etimasia o Preparación del Trono (HETOIMASIA TOU TRONOU) puede figurar de forma simple, la menos de las veces, o acompañando composiciones más complejas como el Juicio Universal y la Sabiduría-Sofía. A veces de manera simplificada aparece en el reverso de iconos bifrontes dedicados a otros temas. Alude esta iconografía a la preparación del trono donde se sentará Cristo para el Juicio Final. Sobre el trono se encuentra el manto de Cristo-Juez y el libro de los Evangelios, pudiendo estar este cerrado o abierto, en el caso de que este abierto se puede leer el pasaje evangélico: “Venid, benditos de mi Padre [...] porque tuve hambre y me disteis de comer “ (Mt 25,34-35), tras el trono aparece la Santa Cruz, en los ejemplos más antiguos de esta iconografía la Santa Cruz era la Cruz gemada del Gólgota de época de Teodosio II la que aparecía quitándole el peso del patíbulo y la muerte en las representaciones del tema, así por ejemplo lo podemos ver en el mosaico del baptisterio degli Ariani de Ravena del siglo V. Tras el periodo iconoclasta y en concreto a partir del S.XIII, con el llamado estilo Commeno, la Cruz se representa en madera desnuda haciendo hincapié en la humanidad de Cristo y en el dramatismo de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor. Se apoyan en la Cruz los elementos pasionistas como la corona y la lanza. El trono puede estar rodeado de Querubines y Serafines, cuando el Libro aparece cerrado son Ellos los encargados de desplegar unos rollos con inscripciones: “Venid, benditos de mi Padre, recibid la herencia del Reino preparado para vosotros desde la creación del Mundo”. Las fuentes literarias para desarrollar este tema son: Sal 9,8; 110-111; Mt 25,31-46; Hch 2,34; 1Co 15,25; Hb 10,13.

Heredera directa de la iconografía surgida de la Cruz gemmata del Gólgota y contemporánea de Heraclio, es la Gran Cruz realizada por San Eloy para la Abadía de Saint-Denis.

Las formas irán evolucionando a partir del Gótico hacia un mayor naturalismo tendente al realismo lo que implicará que iconografías tan poco naturalistas como la Cruz Gemada resulten caducas para el gusto y la sensibilidad artística nueva, buscando nuevos lenguajes expresivos para manifestar lo mismo, en el caso que nos ocupa, el Triunfo de la Santa Cruz, entorno al siglo XIII, las gemas darán paso a las superficies lineas, las cruces se vuelven arboreas con afán de verismo y gracias a la labor de los franciscanos el culto a la Cruz será a la VERA+CRUZ, subrayando lo de Vera, con voluntad de autenticidad, propagando su culto con el uso de prácticas piadosas como el ejercicio del Via+Crucis por multitud de pueblos y ciudades.

En la Baja Edad Media vuelve con fuerza renovadas el lenguaje alegórico que se cultivará con profusión durante el Renacimiento y será vía de expresión habitual en el arte Barroco participando el tema del Triunfo de la Santa Cruz de esta corriente. Esto unido a la tendencia creciente al naturalismo que se irá imponiendo conforme avance el medievo, incrementándose en el caso de la Santa Cruz con la actividad de los franciscanos entorno a la Vera+Cruz, para alcanzar su grado más realista ya en periodo barroco, la Cruz Triunfal se desnudará de sus joyas para volver a ser madero crudo, acompañado, eso si, de diferentes elementos con valor simbólico que realcen su triunfo, y así llegamos a la iconografía fijada definitivamente para la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla por Valdés Leal, rehecha por Cardoso de Quirós y que salvo ligeras variantes ha llegado a nuestro días. Dicha iconografía es en realidad una composición en la que confluyen a su vez tres potentes elementos iconográficos: la Santa Cruz, la Muerte y el pecado, en forma de dragón. Siendo la escena el resultado de una batalla con sus vencedores y vencidos. Vencen los principios cristianos representados en la Santa Cruz a la Muerte y el pecado derrotados. MORS MORTEN SUPERAVIT, la Muerte vence a la Muerte, nos encontramos ante la grandeza del misterio Pascual.

La imagen, o como en el presente caso, el conjunto de imágenes que forman la composición que agrupa a la Santa Cruz, el esqueleto abatido sobre el Orbe, el dragón y la filacteria con el lema, cumplen la función de símbolos ya que se refiere a cosas a un alto nivel de abstracción y con carácter colectivo, social y práctico por su valor catequético.

Puesto de moda el lenguaje alegórico, siendo un recurso habitual del Arte en el periodo Barroco. De manera que, para expresar el Triunfo del Signum se hizo uso también de esta vía de expresión de la que participa la alegoría del Triunfo de la Santa Cruz de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla. Traigo aquí de manera ilustrativa dos ejemplos del arte del Norte de Europa, haciendo uso del lenguaje alegórico del momento, manifiestan y celebran el Triunfo de la Santa Cruz. En la obra titulada “Alegoría del Antiguo y del Nuevo Testamento” de Hans Holbein el joven, de hacia 1530, que se encuentra en la Galería Nacional de Escocia en Edimburgo, (Fig. nº 2) hay un fragmento en la parte inferior derecha del cuadro que expresa en lenguaje alegórico pero de manera muy directa y clara el Triunfo de la Cruz. En la imagen se ve a Cristo resucitado

saliendo victorioso del sepulcro con la mano derecha bendice y en la izquierda porta la Santa Cruz. En actitud de avanzar, uno de los pies aún no ha salido del sepulcro, el otro pie que ya esta fuera pisa un esqueleto tendido que simboliza la Muerte junto al que se haya un atemorizado y vencido monstruito que simboliza el pecado, la Cruz portada por Cristo se clava en la tierra entre la osamenta de la Muerte. Junto a la escena aparece la inscripción VICTORIA NOSTRA. Tan elocuente como la composición sevillana del mismo tema y bastante paralela en la composición. La otra obra, contemporanea a la obra que estudiamos, es el cuadro “La alegoría de la Fé” de Jan Vermeer de Delf, de hacia 1671-74 y que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York. La figura central de la composición es una mujer que simboliza la Fe, aparece sentada con un pie apoyado en el globo terraqueo, junto a Ella, sobre una mesa en la que se apoya aparecen la Santa Cruz, el cáliz y los Evangelios, simbolizando la Fé fortalecida por la Eucaristía, los Evangelios y el ejemplo de la Cruz. En el suelo una serpiente muerta, al parecer matada por Ella y la manzana del Pecado que Original que ha rodado de sus fauces, símbolo de su Victoria sobre el pecado y la Muerte. Preside toda la escena un gran cuadro de la Crucifixión detrás de la figura de la Fe, reafirmando así el Triunfo de la Santa Cruz.



Fig. 2. Detalle de la Alegoría del Antiguo y el Nuevo Testamento. Galería Nacional de Edimburgo. Hans Holbein el joven, 1530. Fotografía de Pedro Jiménez Mejías.

En el Barroco el sentimiento neoestoico intensifica la conciencia sobre la muerte, la Contrarreforma adapta al cristianismo el estoicismo de Seneca⁶, la muerte llega sin avisar, de ahí el uso a veces del elemento de la vela apunto de apagarse su pabito. La fugacidad de la vida es una certeza plena y en la mentalidad y la cultura del hombre de la Edad Moderna donde la religiosidad pesa tanto el alejarse de las tentaciones de todo lo mundano es el camino de la salvación. El mundo es una farsa, es engaño, es el “Gran Teatro” de Calderón, y la Muerte es la única certeza, llega sin respetar reglas de edad, de posición social, o de nivel intelectual. En su victoria es democrática y alcanza a todos.

La alegoría sevillana del Triunfo de la Santa Cruz es una instalación barroca que tiene además la peculiaridad iconográfica de reunir en el mismo plano a las cuatro Postrimerías: Muerte, Infierno, Juicio y Gloria. Estando representadas la Muerte por el esqueleto abatido, el Infierno por la bestia, por el dragón, la Gloria por la Santa Cruz victoriosa y el Juicio por el instante que expresa, común al del tema de la Etimasia y por la Sentencia indicada en la toalla por el lema citado. La escena ilustra un fragmento dedicado a la Parusía de la Iª Epístola de San Pablo a los Corintios:

“En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, al sonido de la última trompeta; porque ésta sonará, y los muertos serán resucitados incorruptibles y nosotros seremos transformados. Pues esto corruptible tiene que ser vestido de incorruptibilidad; y esto mortal tiene que ser vestido de inmortalidad. Cuando esto corruptible sea vestido de incorruptibilidad, y esto mortal sea vestido de inmortalidad, entonces se cumplirá la palabra escrita: LA VICTORIA SE TRAGÓ A LA MUERTE. ¿DÓNDE ESTÁ, OH MUERTE, TU VICTORIA? ¿DÓNDE, OH MUERTE, TU AGUIJÓN?

El aguijón de la muerte es el pecado, y la fuerza del pecado es la ley. Pero ¡Gracias a Dios que nos da la Victoria por nuestro Señor Jesucristo.” I Corintios 15:52,56.

Compartimos con Pablo Mestre la idea de que el cortejo procesional se elabora con aquellos elementos que “sobraban” de la “ceremonia del Descendimiento”⁷. Creándose un modelo iconográfico a partir de esta ceremonia que consistía en una representación de teatro paralitúrgico comparable al drama asuncionista del Misterio de Elche y que estaba enraizado en los orígenes

⁶ BLÜHER, Karl Alfred. *Seneca en España, investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 427-450.

⁷ MESTRE NAVAS, Pablo Alberto. *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla*. Sevilla 2010, pág. 275: “...apareciendo como único común denominador el pasaje del Santo Entierro, verdadero epicentro alrededor del cual fue naciendo el resto de los elementos figurativos, incluso las escenas de los pasos.”

del teatro en Occidente en el medievo, coincidiendo la reactivación del género dramático de los Autos tras la contrarreforma con la escenificación que realizaba la Hermandad del Descendimiento, Entierro y Resurrección de Nuestro Señor. Según el Abad Gordillo⁸ que escribe hacia 1630, el Jueves se montaba el escenario del Gólgota en los Humeros como si de un portal de Belén se tratase. A las tres de la tarde del Viernes Santo un sacerdote predicaba el Misterio de la Cruz y el Descendimiento del cuerpo de Cristo mientras otros cuatro sacerdotes descendían la imagen de la Cruz, tras el Descendimiento se trasladaba la Imagen de Cristo al Sepulcro, formando parte de este cortejo la cruz de la que había sido desclavada la imagen, este es en origen el motivo por el que la Hermandad del Santo Entierro procesiona la Santa Cruz. Yendo acompañado el Signum ya desde edad temprana del mensaje en lenguaje barroco de su Triunfo. ...”y remataban su procesión con una cruz en andas y en hombros de hermano con un jeroglífico del árbol en que pecó nuestro padre Adán y ciertas letras a propósito de lo que la Cruz convenía”⁹. En el Sínodo de 1604 quedó prohibida la ceremonia del Descendimiento quedando restos ceremoniales en la procesión que llegan a nuestros días como por ejemplo el uso del palio de respeto tras el paso del Cristo .Bermejo¹⁰ por su parte se hace eco del Abad Gordillo y nos informa de cómo a mediados del siglo XVII el paso del Triunfo de la Santa Cruz va en el último lugar del cortejo¹¹.

Durante el siglo XVII se van probando formas hasta llegar a las definitivas, es para la Hermandad una etapa de formación no sólo del modelo procesional también de los modelos iconográficos de los pasos. Así en los años cuarenta del siglo XVII, en pleno Barroco, se dan cambios en la representación del Triunfo de la Santa Cruz adquiriendo una nueva significación más compleja. Acompañando a la Santa Cruz se introducen nuevos componentes en el montaje de la alegoría como el Libro de los Siete Sellos y el Cordero del Apocalipsis, un Ángel, San Jorge, las palmas del triunfo, la Muerte coronada, el Mundo, etc... propios del lenguaje barroco y que nos remite de nuevo a la teatralidad de este estilo y a los elementos que intervienen en los autos sacramentales. Estos estaban realizados en papelón y madera de escasa calidad, pues tenían un

⁸ SANCHEZ GORDILLO, Abad. *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del Copista anónimo de 1737. [Estudio preliminar, selección de textos y notas por Jorge Bernal Ballesteros]. Patronato Ricardo Cantu Leal y del Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla. Sevilla, 1982, págs. 163-168.

⁹ *Ibidem*, pág.165.

¹⁰ BERMEJO Y CARBALLO, José. *Glorias religiosas de Sevilla o noticias histórico-descriptivas de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta ciudad*. Sevilla, 1882, pág. 474: “Daban principio veinticuatro niños de doctrina, con hachas amarillas y la Cruz que llevaban en los funerales. Después iba el estandarte de Villaviciosa, y sus cofrades de túnicas, con escapularios verdes y disciplinas en las manos. Luego un paso con una Cruz grande y varios jeroglíficos, al que seguían las cruces parroquiales.”

¹¹ *Ibidem*, pág. 477: “Los pasos que conducían en dicho acto eran tres: en el primero iban Nicodemus y José en actitud de llevar al Señor al Sepulcro, envuelto en una Sábana. En el segundo la Santísima Virgen, S. Juan y las Marías, y en el tercero un Calvario.”

uso efímero, y se combinaban, suprimían o añadían según el gusto del artista local del momento al que se le había encargado el montaje de lo que hoy podríamos llamar una “instalación”, adquiriendo así cada vez que salía la cofradía variantes en la configuración y significación del conjunto. Es de destacar que en 1676 lo realizara Juan de Valdés Leal¹², en el archivo histórico de la Hermandad existen facturas de pagos a este artista por la ejecución de los elementos que constituyen la alegoría. El célebre pintor de las Postrimerías del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla y maestro en tratar en su obra a la muerte y sus estragos tanto físicos como espirituales, que crea el modelo representativo que mantenemos.

Valdés Leal era un artista multidisciplinar y con un enorme bagaje cultural. Es mundialmente conocido como pintor, realizando una importante labor como escenógrafo, decorador, arquitecto e incluso escultor. Palomino lo define como “...*hombre erudito y práctico en el orden el orden de la pintura... grandísimo dibujante perspectivo, arquitecto y escultor excelente*”¹³. En su labor como arquitecto y escenógrafo participó en la decoración arquitectónica de los principales edificios que se construyeron en la segunda mitad del S.XVII. Su interés por las edificaciones se pone de manifiesto en su obra pictórica con la atención que dedica a los fondos arquitectónicos en sus cuadros. En la realización de sus monumentales arquitecturas efímeras es donde más elocuentemente podemos constatar su maestría como arquitecto, así por ejemplo en El Triunfo de San Fernando de 1671, recogido en “Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando, Sevilla” por Fernando de la Torre Farfán en 1671. Así mismo en sus obras se evidencia el uso de libros de grabados. El libro abierto que aparece en el cuadro titulado “IN ICTU OCULI” de la serie de las Postrimerías, que sirve para subrayar lo efímero e inútil que es la sabiduría, lo identifica Mayer como “Pompa con que la ciudad de Amberes solemnizó la entrada en ella del Infante D. Fernando de Austria, editado en 1642”¹⁴. Siendo contemporánea la realización del lienzo de las arquitecturas efímeras que ejecuta para la Catedral de Sevilla y de la obra que nos ocupa.

Su faceta menos conocida como artista es su labor como escultor. Hay constancia de que al fallecer José de Arce en 1666, Valdés compró a su viuda los útiles de escultura del finado. Han quedado pocos testimonios de su obra escultórica como la Inmaculada del Hospital de la Caridad¹⁵. En la combinación de elementos que constituye la alegoría que estamos estudiando sólo el esqueleto y el dragón serían esculturas y como sabemos al tener carácter efímero la obra estaban realizadas en material de baja calidad pero buscando el efectismo tan propio del Barroco.

¹² MESTRE NAVAS, Pablo Alberto. *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla*. Sevilla, 2010, pág. 103.

¹³ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Valdés Leal y la arquitectura sevillana”, en *Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte*, Sevilla, 1991, pág. 150.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 154.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 152.

Siendo lo más destacable de su intervención la escenografía creada por El de enorme teatralidad y próxima al género del Auto Sacramental.

Resulta bastante interesante poner en relación estas dos obras; La representación escultórica del Triunfo de la Santa Cruz de la Hermandad del Santo Entierro, (con la imagen más conocida de la Muerte para los sevillanos), y el cuadro denominado IN ICTU OCULI, (fig. nº 3), del Hospital de la Santa Caridad (una de las imágenes de la Muerte más conocidas de la Historia del Arte Universal), fechado entre 1670-72, pues aunque el tema a tratar en dichas obras sea diferente tienen en común el uso de la iconografía de la Muerte en forma de esqueleto animado con muy pocos años de diferencias y por el mismo autor. En el cuadro citado la Muerte triunfa sobre las pompas mundanas y en la composición de la Hermandad la Muerte aparece abatida, siendo novedosa esta iconografía de la Muerte derrotada por la Santa Cruz cuando lo normal era que la Muerte en el Arte adoptase pose de Triunfo sobre todo lo terrenal, basándose en el concepto de la Vánitas. El modelo iconográfico del Triunfo de la Santa Cruz realizado por Valdés Leal marcará y será el que se perpetúe, siendo la actual representación, encargada pocos años después por el mayordomo Manuel González de Contreras al escultor Antonio Cardoso de Quirós en 1691 y estrenándose en la procesión de 1693¹⁶, creada no ya con la idea de una composición efímera sino fija se realiza en madera tallada, que policroma Juan José Carpio. Así pues, desde que Valdés Leal se encarga de ello la alegoría de la Santa Cruz evoluciona hacia una expresión conceptista frente a otras alegorías barrocas más culteranistas y de más difícil comprensión como en el caso del desaparecido paso del Triunfo de la Santa Cruz de la Hermandad de la Hiniesta o la desaparecida alegoría del Dulce Nombre de Jesús de la Hermandad de la Quinta Angustia. En el Inventario de 1693, custodiado en el Archivo Histórico de la Hermandad se describe la escena de la siguiente manera:

*“más el passo del Triunfo de la Cruz con su urnia calada... sobre la qual urnia está el Monte Calvario de escultura y sobre el la Santísima Crus estofada de oro y colores, dos escaleras de la misma forma arrimadas a la Crus y delante de dicha Santa Crus está un Mundo de escultura y sobre él sentada una ymagen de la Muerte con su guadaña en la mano y delante está un dragón de escultura, todo lo cual está estofado”*¹⁷.

En la original solución compositiva adoptada en el caso sevillano que estamos tratando es evidente su vínculo al lenguaje emblemático, pudiéndose definir el conjunto del Triunfo de la Santa Cruz como una empresa jeroglífica con el mote Mors Mortem Superavit. Creemos que es

¹⁶ MESTRE NAVAS, Pablo Alberto. *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla*. Sevilla 2010, pág. 104.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 104.

una composición ligada a lo emblemático, lenguaje con el que estaba muy familiarizado Valdés Leal como comprobamos en los jeroglíficos de las Postrimerías del Hospital de la Santa Caridad o su labor como escenógrafo en decoración de fachada o creación de arquitecturas efímeras. La literatura emblemática fue muy abundante en la época desde la traducción y comentarios de la obra *Emblematum Liber* de Andrea Alciato de 1531. Mario Praz registra en esa época sin ser exhaustivo unos setecientos autores pasando de cuatro mil los volúmenes dedicados a asuntos simbólicos¹⁸. Para Kluckert *“El empleo de libros emblemáticos al servicio de la cultura del Barroco puede considerarse sin lugar a dudas aplicable a muchos medios”*¹⁹. Encontrándonos en el presente caso con una obra híbrida que participa del lenguaje de la escultura y del emblema a un tiempo, concebida primitivamente como obra una efímera. Un emblema se compone de pintura o dibujo, inscriptio o lema y subscriptio o epigrama en latín. En este caso no se da la simultaneidad entre imagen y poesía, pues no va acompañada la imagen del epigrama característico de los emblemas que aclara e interpreta lo representado, si aparece el mote o lema breve y en latín, formando parte de la escena, en las composiciones pictóricas o grabados este lema va titulando la escena fuera en el marco, ampliando la función de dar a conocer el asunto del que trata la obra, siendo imposible en una obra tridimensional y móvil como la que nos ocupa. Siguiendo la definición de Menestrier (1694) *“Todas las cuestiones difíciles, de cualquier naturaleza que sean en materia de religión o ciencia son llamadas enigmas, puesto que esta palabra en griego designa un texto oscuro y sutil”*²⁰. Estando el tema que nos ocupa dentro de los considerados por Menestrier como *“enigmas figurados”*

Para concluir debemos destacar desde una perspectiva iconológica aunque sea brevemente la atmósfera social, cultural e intelectual y filosófica en la que surge la obra. En la sociedad propia del Antiguo Régimen y muy marcada en lo cultural por el espíritu de la Contrarreforma salida de Trento. Una Sevilla, ciudad de conventos y de contrastes, puerta de las riquezas de las Indias, centro financiero y comercial y a un tiempo conviviendo con las hambrunas y las epidemias terribles como la de 1649 que hacían muy próxima la presencia de la Muerte con unas altísimas tasas de mortalidad, especialmente la infantil y una muy baja esperanza de vida. La muerte para el hombre de esa época formaba parte de la cotidianeidad, teniendo una aguda conciencia de ello y de la brevedad y fragilidad de la vida que se manifiesta en las artes con la carga de expresionismo propia del barroco. Es pues esta obra un revulsivo esperanzador contra la Muerte que la mostraba derrotada en las mismas calles por la que acostumbraba a señorear.

Concluyendo, podemos decir que nos encontramos ante una obra excepcional, hay pocas obras de Arte que condensen como esta lo hace tantas características propias del Barroco juntas;

¹⁸ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 2002, págs. 332-333.

¹⁹ KLUCKERT, Ehrenfried. *“El arte emblemático”*, El Barroco, Ullmann, Barcelona, 2007, págs. 428-429.

²⁰ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 2002, pág. 314.

La teatralidad, el tratamiento del tema de la Muerte, la recuperación del pensamiento estoico, los diseños artísticos efímeros, el espíritu contrarreformista, el conceptismo, la reflexión entorno a las Postrimerías, la multidisciplinariedad de los artistas, el lenguaje emblemático, lo alegórico, el expresionismo, el realismo, el dinamismo... La obra mantiene su funcionalidad siendo una pervivencia pura del Barroco en nuestros días. Modernísima en su concepción, es una instalación móvil.

Transgrede la muerte, nos lleva al otro lado del espejo, conceptualmente el juego mental que sugiere la hace aún más barroca si cabe por la contradicción y la transgresión que encierra. Es una Vanitas al revés. La subversión del género de la Vanitas.

Vinculada al mundo del emblema, pudiéndola definir como un emblema en tres dimensiones y móvil, al que le falta el poema o epigrama pero con su mote o lema escrito en latín dentro de la misma composición. Es pues esta obra un modelo de hibridación de las artes. Sorprende la ausencia de estudios iconográficos de una obra que lo merece, pudiendo estar motivada esta ausencia por estar rehecha la obra por un escultor poco conocido como Cardoso de Quiros, aunque en nuestra opinión lo de menos en esta obra es su autoría sino los rasgos y características que condensa. El tratarse del paso de una cofradía de Semana Santa con los prejuicios negativos que a veces esto implica. Y al ser además un paso poco convencional produce rechazo y en el mejor de los casos provoca chanzas, la hace una obra poco valorada desde el punto de vista artístico, que incluso estuvo apunto de desaparecer en los años 70.



Fig. 3. *IN ICTU OCULI*. Hospital de la Santa Caridad, (Sevilla). Juan de Valdés Leal, 1641. Fotografía de Francisco Morillo Borrallo.

“UNA CRIPTA A LA TRAZA DEL ESCORIAL”: DECORACIÓN PICTÓRICA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE GRANADA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

Nuria Martínez Jiménez, Universidad de Granada

Introducción

El monasterio de San Jerónimo de Granada es una joya del arte español que debe entenderse como una obra de arte total cuya arquitectura, escultura y pintura se ponen al servicio de la Orden de Jerónima y de los sucesores del Gran Capitán. No obstante, la magnificencia de la arquitectura renacentista ha eclipsado al resto de artes, y sobre todo la decoración pictórica de sus muros. Por consiguiente, el propósito de este artículo es mostrar las últimas investigaciones realizadas con el fin de ensalzar la extraordinaria ornamentación esta iglesia granadina.

En primer lugar es preciso retomar brevemente la evolución histórica del edificio resaltando las disposiciones de María Manrique de Lara y Figueroa, la esposa del Gran Capitán y la primera gran mecenas, y de Luis Fernández de Córdoba, VI duque de Sessa, que manifestó la intención de hacer en Granada una cripta siguiendo la traza del Escorial. Teniendo en cuenta estas referencias, y conscientes de la actual carencia documental, seguidamente se plantea una sugerente hipótesis que sitúa en este proyecto truncado el germen del programa pictórico de la iglesia jerónima cuya esencia remite a la Basílica de San Lorenzo del Escorial y, más concretamente a las pinturas de las bóvedas realizadas por el pintor más prestigioso de la Europa del siglo XVII, el napolitano Lucas Jordán. Por ello en la última parte del texto se dan algunas pinceladas sobre la ornamentación pictórica, prestando una atención especial a los espacios donde se evidencia la vinculación a la pintura madrileña de finales del siglo XVII y principios del XVIII.

El Monasterio de San Jerónimo de Granada hasta el siglo XVIII

El monasterio de la Concepción de Granada fue fundado por los Reyes Católicos en 1504 para la Orden Jerónima. Sin embargo, tras la muerte de Gonzalo Fernández de Córdoba “el Gran Capitán” su esposa, María Manrique, pidió al emperador Carlos V la merced de la capilla mayor para hacer de ella el lugar de enterramiento de su familia a cambio de concluir la fábrica de la iglesia.

La premisa principal era que debía de ser construida “a lo romano”¹ por lo que se contrataron artistas de fama reconocida como Jacopo Florentino. Desafortunadamente en 1527 murió la mecenas, pero en su testamento dejó estipulado que “la capilla Mayor de San Jerónimo donde se an de trasladar los cuerpos de Ntro. Gran Capitán mi señor y el mio, se acabase como se había comenzado a costa de los bienes de Gonzalo de Córdoba y que en ella se colocasen cama e bultos de alabastro de mármol conforme al asiento que eſtá tomado en el dho Monesst”².

Para cumplir con lo testado Gonzalo Fernández de Córdoba, III Duque de Sessa, contrató a Diego Siloe. Sin embargo, la magnitud material y económica de las obras unida a la ralentización de las mismas, motivó la ruptura del contrato en 1548³. Con todo, Siloe avanzó en la fábrica de la nave y en su decoración pétrea⁴ consiguiendo “la perfecta conjunción de escala, orden clásico, virtuosismo técnico, luminosidad y riqueza conformaban la capilla del héroe, dominadora del conjunto de la Iglesia de San Jerónimo”⁵.

Así mismo, pese a las desavenencias de la fábrica arquitectónica el 4 de octubre de 1552 se trasladaron los restos del Gran Capitán y su familia. “Por fin la capilla mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de la Concepción cumplía su misión de mausoleo”⁶.

No obstante, aún faltaba el ornato. Para sufragar los gastos, el III Duque de Sessa, había conseguido que Felipe II le cediera el cortijo de Ansola. Pero en 1568 se vio sobrepasado y cedió las rentas del Cortijo a los monjes para que ellos se encargaran de las obras a solería⁷, rejas, pulpito, retablo mayor y sepulcros a cambio de que le mantuvieran informado. Durante estos años los esfuerzos se concentraron en el retablo, donde, entre 1570 y 1605 trabajaron los mejores artistas de la ciudad Juan de Velasco, Pedro de Uceda, Diego Navas y Pedro Raxis. A los pies del

¹ BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. “El sepulcro del Gran Capitán”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 67, 1995, pág. 7.

² GALLEGO BURÍN, Antonio. “Diferencias entre Diego de Siloe y el Duque de Sessa”, en *Alhambra*, 15 de feb. 1918, nº 477, pág. 62.

³ Después de varios pleitos se rompió el contrato en 1548, quedando concluida únicamente la cantería de la Capilla desde 1543, no la reja, ni túmulos que le fueron encargados a “él y no otra persona” GALLEGO BURÍN, Antonio. “Diferencias entre Diego...”, op. cit., pág. 62.

⁴ Para profundizar sobre la decoración pétrea del monasterio véase: CALLEJÓN PELÁEZ, Antonio. L. *Los ciclos iconográficos del monasterio de San Jerónimo de Granada*. Tesis doctoral dirigida por Dr. D. Rafael LÓPEZ GUZMÁN. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

⁵ BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. “El sepulcro del...”, op. cit, pág. 11.

⁶ *Ibidem*, pág. 13.

⁷ Donde se colocó la lápida blanca que vemos hoy día con la inscripción. GONZALI FERNANDEZ DE CÓRDOVA/QUI PROPIA VIRTUTTE MAGNI DUCIS NOMEN PROPRIUM SIBI FECIT OSSA/PERPETUAE TANDEN LUCI RESTITUENDA/HUIG INTEREA LOCULO CREDITA SUNT. GLORIA MINIME CONSEPULTA. “Los huesos de Gonzalo Fernández de Córdoba que, con su valor, se apropió del sobre nombre del Gran Capitán, están confinados a esta sepultura hasta que al final sean restituidos a la luz perpetua. Su gloria no quedó sepultada con él”.

mismo se incorporaron dos estatuas orantes del Gran Capitán y de María Manrique de madera policromada.⁸

De esta forma, en la primera década del siglo XVII el conjunto estaba concluido, a excepción de los sepulcros del Gran Capitán y de la Duquesa.

Empero, en aquellos años la capilla mayor dejó de ser un tema capital en la familia, sobre todo tras la muerte sin descendencia de Gonzalo Fernández de Córdoba, III Duque de Sessa y de su esposa María de Sarmiento, hija del secretario de Carlos V, Francisco de los Cobos. De hecho, su sobrino, Antonio Fernández de Córdoba, V Duque de Sessa, decidió trasladar el lugar de enterramiento de la familia al Convento de Dominicas de la Madre de Dios de Baena.

En 1622 Luis Fernández de Córdoba, VI Duque de Sessa⁹, se interesó¹⁰ por terminar los grupos sepulcrales e, indudablemente, el modelo de referencia fue el monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial, el Panteón Real que había sido consagrado en 1595.

Para ello pidió a Gaspar de Bilbao que escribiera a Granada para informarles de sus deseos de “transformar la cripta, hecha a modo de la Capilla Real de Granada, al nuevo estilo del panteón escurialense, que en aquellos años se había puesto en marcha”¹¹. Pero esto era costosísimo e inviable como había argumentado el arquitecto Ambrosio de Vico, por lo que Gaspar de Bilbao le propuso “poner los cuerpos principales en nicho en dos capillas colaterales que en el altar mayor tiene, a la traza que el Escorial, y los bultos como allí están”¹². De esta forma se mantuvo la idea, adaptando el proyecto para colocar las estatuas orantes y los bultos del Gran Capitán y María Manrique bajo los arcos laterales del presbiterio, construir las gradas y la lujosa solería. Un proyecto muy ambicioso, y caro, que chocó frontalmente con el prior y los monjes jerónimos.

Para solucionar el conflicto, intervino el fiscal Cristóbal de Moscoso, que, finalmente en 1625, aprobó el proyecto de las gradas, y los cenotafios en los arcos de las capillas colaterales, de la siguiente manera: “un bulto de piedra blanca del Gran Capitán i señor, y en el otro el de mi señora la Duquesa, con almohadas y sitial de piedra de jaspe colorado y estará muy grave y adornado”¹³. Sin embargo, tras superar los contratiempos, al final la obra no se realizó y en el

⁸ RUÍZ-DOMENEC, José Enrique. *El Gran Capitán*..., op. cit., pág. 660.

⁹ <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/productordetail.htm?id=48810>.

¹⁰ Por otra parte es preciso mencionar que mientras que Luis destacaba como mecenas, de Lope de Vega entre otros, su hermano Gonzalo Fernández de Córdoba (1594-1645), también fue llamado el “Gran Capitán” resaltaba en su hazañas militares y convirtiéndose en un personaje influyente en la corte española y sobre todo en Italia. FERNÁNDEZ ALVÁREZ, Manuel. *Don Gonzalo Fernández de Córdoba y la Guerra de la Sucesión de Mantua y del Monferrato (1627-1629)* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Historia Moderna, 1955, pág. 39.

¹¹ BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. “El sepulcro del...”, op. cit., pág. 17.

¹² *Ibidem*. pág. 17.

¹³ *Ibid*, pág. 19.

testamento del VI Duque de Sessa, únicamente dejó encargadas una serie de misas en su nombre en la iglesia jerónima de Granada.

Tras este intento de completar el ornato de la iglesia jerónima, los descendientes de la insigne familia centraron sus esfuerzos en afianzar su patrimonio material y su posición social en la Corte de Madrid, por lo que hemos de esperar hasta la siguiente centuria para ver plasmados los ecos escurialenses en los muros de la iglesia granadina.

La decoración pictórica de la iglesia en la primera mitad del siglo XVIII

Proyecto ornamental del templo

A lo largo de todo este proceso se demuestra el intento de los sucesores de la Duquesa por cumplir las disposiciones de su testamento, enfatizando el proyecto de 1625, cuyo objetivo era realizar una serie de reformas para crear una cripta a modo del Escorial para el enterramiento de los Fernández de Córdoba.

Sin embargo, la idea subyacente de este proyecto truncado fue retomada un siglo más tarde en concordancia con los nuevos parámetros artísticos que, a finales del siglo XVII, consolidaban la idea pretendida por Felipe II para San Lorenzo de “dotar a la arquitectura de un revestimiento pictórico que la ennobleciese y enriqueciese con imágenes, cuya lectura acompañase la intención totalizadora del proyecto y vinieran a ser como las ilustraciones de un libro bellamente impreso y ricamente encuadernado.”¹⁴

En los primeros años del siglo XVIII los duques de Sessa, apoyados por las nuevas familias que se incorporaron a su estirpe (Gandía, los Ponce de León...etc) , volvieron a dirigir sus esfuerzos a la reafirmación del patronato que les había sido concedido por la merced de Carlos V. Consecuentemente, la iglesia y el panteón del Gran Capitan recuperaron su trascendencia y se efectuó el ornato de la iglesia.

En Granada, a pesar de la tradición iniciada en el siglo XVI por los pintores italianos Julio Aquiles y Alejandro Mayner, la pintura mural no se había desarrollado como cabría esperar. De hecho, no fue hasta el siglo XVIII cuando sintió de nuevo este impulso creativo. El primer intento fue en 1702 cuando el arzobispo Ascargota llamó a Antonio Palomino y a Lucas Jordán para que pintaran la cúpula de la Catedral, pero este encargo no se realizó. Así pues, el hito fundamental en el florecimiento de la pintura mural granadina se sitúa en 1712 cuando Antonio Palomino y, el

¹⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. “Presentación”. *Los frescos italianos del Escorial*. Madrid, Electa, 1994, pág. 9.

“Una cripta a la traza del Escorial”: decoración pictórica de la iglesia del monasterio...

escultor y pintor granadino, José Risueño, realizaron la decoración pictórica de la bóveda del Sancta Sanctorum del monasterio de la Cartuja.

Cronología y artífices

Para la realización del proyecto, el proceso usual era la propuesta por parte del prior, o del patrón, a la comunidad planteando la realización de la obra y el artífice de la misma; y tras la aceptación por parte de la comunidad se estipulaban las condiciones del contrato con el maestro. En el caso de San Jerónimo la relevancia de la orden y de los patronos implica que los artífices elegidos para llevar a cabo tal proyecto fueran los más excelsos de Granada, y también grandes conocedores de los trabajos que se realizaban en la corte madrileña.

Con todo, la ornamentación pictórica de la iglesia se inició en 1723, y se prolongó hasta 1735, a lo largo de varias fases que quedan definidas en las firmas halladas de las bóvedas: 1727, 1729 y 1735¹⁵.



Fig. 1. Firma Juan de Medina. Iglesia del monasterio de San Jerónimo, transepto. Granada. Juan de Medina, 1723. Fotografía del autor.

¹⁵ GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, op. cit., pág. 290. Durante la investigación se halló otra firma que plantea nuevos interrogantes.

En cuanto a la autoría, todo indica que el artífice principal fue Juan de Medina¹⁶, un “profesor granadino¹⁷”, “discípulo al parecer de Jordán¹⁸” acompañado por Martín de Pineda¹⁹. Sin embargo, José Giménez Serrano también planteó la presencia de “un lego carmelita descalzo que vino de Madrid con este objeto” a quien “varios profesores granadinos le ayudaron²⁰, entre ellos Juan de Medina²¹”.

El extravío de los libros de fábrica del monasterio dificulta la investigación documental del proceso decorativo; pero a través del minucioso análisis de las pinturas, se evidencia la enorme maestría y el conocimiento de la pintura mural de estos pintores, plasmada en composiciones con grisallas, dorados, guirnaldas; en las que los personajes se apoyan sobre balconadas como hizo Claudio Coello en las Descalzas Reales, y para componer, de forma tan acertada sobre las paredes del edificio renacentista, los Triunfos que Lucas Jordán pintó en las bóvedas de San Lorenzo del Escorial.

Programa iconográfico

En palabras de Bernini “el arte está para hacer que todo sea fingido y parezca verdadero²²” y a esta premisa responden a la perfección las pinturas de la iglesia de San Jerónimo.

Se trata de una obra de arte total donde arquitectura, escultura y pintura forman un todo sabiamente armonizado gracias a los frescos de sus muros.

En la iglesia jerónima se encuentra un programa iconográfico compuesto por representaciones pictóricas que erigen arquitecturas fingidas, composiciones ilusorias que engañan al ojo, y se crean espacios que sobre pasan los límites reales. A través de trazos se logra plasmar molduras que enmarcan las escenas y paisajes, decorar los fondos renacentistas con escudos, guirnaldas, jarrones y aves; moldear esculturas que parecen apoyarse en nichos y hornacinas; y hacer volar ángeles entre los nervios de las bóvedas.

¹⁶ Para más información véase el trabajo fin de máster, inédito, de MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. *Juan de Medina, un muralista en la Granada de la Edad Moderna: estado de la cuestión*. Dirigido por Dr. D. Antonio Juan Calvo Castellón y presentado en la Universidad de Granada en diciembre de 2011.

¹⁷ GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada, J. A. Linares, 1846, pág. 276.

¹⁸ GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. Vol. II. Granada, Edición facsímil. Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, 1994, pág. 228.

¹⁹ Maestro granadino que trabajó en Granada en la primera mitad del siglo XVIII. Entre sus principales trabajos destacan la restauración de las pinturas de la Estufa de la Alhambra en 1728, previa a la visita real al año siguiente; o la decoración pictórica de San Justo y Pastor.

²⁰ Las capillas laterales del primer tramo según serían las que estuvieron cubiertas por “un tal Plazas”. GALLEGU BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, op. cit., pág. 290.

²¹ GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista...*, pág. 276.

²² OROZCO DÍAZ, Emilio. *Teatro y teatralidad el barroco: Ensayo de introducción al tema*. Barcelona, Planeta, 1969, pág. 151.



Fig. 2. Iglesia del monasterio de San Jerónimo, vista general. Granada. 1723-1735. Fotografía del autor.

Esta atmósfera ilusoria, conseguida a través de la genial paleta de los artistas consigue dar coherencia y albergar el discurso presentado años atrás, recurriendo a la pintura mural, tan magistralmente practicada en la corte madrileña y sabiamente difundida a otros centros artísticos.

Por consiguiente en la capilla mayor de la iglesia los artistas granadinos idearon una extraordinaria solución compuesta por tapices pintados, sobre los arcos laterales, en los que aparecen los patronos arrodillados en una disposición similar a la realizada por los Leoni para los conjuntos escultóricos de Carlos I y Felipe II en la segunda mitad del siglo XVI.

Con todo, en la iglesia jerónima los patronos, Gonzalo Fernández de Córdoba, el “Gran Capitán” y su heredero, Gonzalo, aparecen arrodillados ante los Pontífices que contribuyeron a sufragar el templo, identificados gracias a las leyendas localizadas a los pies de los tapices: “Alex.VI P. M. benedicit gladium donat quem illum Magno Duci, uti defensori Ecclesial. Pontificatus sui anno primo”²³. “Greg XIII P. M. ad preces Ex (i) . Ducis II Suessae innumeras hui templo condecit gratias. Pont.sui anno IV”²⁴.

²³ “Alejandro VI Pontífice Máximo, bendice la espada que le da al Gran Duque, como el defensor de la Iglesia. El primer año de su pontificado”.

²⁴ “Gregorio XIII Pontífice Máximo salió en la oración del II Duque de Sessa, gracias a las incontables subvenciones a este templo”. En esta composición hemos hallado un pequeño error, pues hace referencia al II Duque de Sessa cuando en realidad fue el III, tras suceder a su madre, Elvira.



Fig. 3. *El Gran Capitán ante Alejandro VI*. Capilla mayor. Iglesia del monasterio de San Jerónimo, Granada. 1723-1735. Fotografía del autor.

Se trata de composiciones muy similares, en las que los personajes se disponen en forma de triángulo invertido, compuesto por el Rey, representando a la monarquía; el Papa, la iglesia y el mecenas, noble y fiel servidor de ambos.

La escena del lado del Evangelio se desarrollada en un espacio cerrado y en ella aparece, el rey Fernando “el Católico” y Gonzalo el “Gran Capitán” vestido de guerrero junto con varios soldados. En el centro de la escena se encuentra un niño sosteniendo el casco y ocupando el lugar más cercano al altar el Papa Alejandro VI bendiciendo y entregando al héroe la espada que le regaló para la defensa de la Iglesia²⁵.²⁶

El segundo tapiz está presidido por el Pontífice Gregorio XIII , rodeado del séquito cardenalicio, que se presenta con las manos alzadas y abiertas mirando a Gonzalo, que permanece arrodillado y viste de cortesano con traje azul, gorguera y con una capa roja que deja ver la espada que cuelga de su cinturón²⁷. A sus espaldas aparece, por analogía, el rey Felipe II acompañado por

²⁵ La espada tenía empuñadura y vaina de plata sobredorada y esmaltes en verde con adornos y las armas pontificias. GALLEGU BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, pág. 290.

²⁶ Este acontecimiento podría corresponder a la entrega de la Rosa de Oro, la máxima condecoración pontificia, que recibió en 1497 tras defender el puerto romano de Ostia de los franceses. RUÍZ-DOMENEC, José Enrique. *El Gran Capitán...*, pág. 267.

²⁷ Aquí se situaba la espada del Gran Capitán, que tras su extravío, fue sustituida por la actual de madera.

sus soldados y sobre él dos pequeños espíritus alados con una leyenda escrita en un lazo: “Quo solue super te erit somet in caelis”²⁸.

Esta composición refiere el momento en el que el III Duque de Sessa, se posa ante el Pontífice para mostrarle su fidelidad como soldado y firme servidor de la fe cristiana, pidiéndole apoyo en el cielo, pero también un tributo en la tierra para consumir el proyecto iniciado por su abuela, en honor del caballero cristiano por excelencia, el Gran Capitán.

Con todo, la mayor influencia escurialense vino del profundo conocimiento de las pinturas realizadas por Lucas Jordán. El pintor napolitano llegó a la Corte de Carlos II con el objetivo principal de pintar en el Escorial, pero en su estancia madrileña también trabajó en otros lugares destacando las pinturas murales para la bóveda del Casón del Buen Retiro o las paredes de San Antonio de los Alemanes.

Enfatizando, en sus trabajos en San Lorenzo²⁹ sus pinturas se encuentran en la escalera, donde presenta *La Gloria de la Santísima Trinidad*; y las diez bóvedas de la Basílica. Las escenas de las bóvedas son: *La Anunciación*, *Nacimiento*, *Adoración de los Reyes*, *San Miguel luchando con Lucifer*; *Tránsito de la Virgen* y en lado de la epístola *Bienaventurados y coros evangélicos* o *El Juicio d San Jerónimo*. A ambos lados de la cúpula se encuentran el *Viaje de los israelitas por el desierto* y la *Victoria de Josué sobre los amalecitas*. Seguidamente, aparecen el *Triunfo de la Pureza Virginal* y el de la *Iglesia Militante* y entre ellas el *Juicio Final*. A los pies de la iglesia, los dos últimos temas representados *Rey David* y la del *Rey Salomón*. Ambos, por su relación al Templo de Jerusalén se equiparaban a Felipe II y San Lorenzo de El Escorial.

Estos trabajos son el paradigma para la decoración de las paredes del coro y de forma más sutil en las composiciones del transepto utilizando como Jordán, grandes fondos celestres donde están los Santos y cuyos atributos los acercan al el mundo terrenal.

El coro estaba considerado el núcleo central de la vida religiosa, y por ello era el lugar oportuno para realizar una composición de escenas que resumieran el programa iconográfico. El ornato se organiza en dos niveles ornamentales ascendentes partiendo de la sillería. En los laterales inferiores se encuentran escenas de *Triunfo de la Pureza Virginal* y de la *Inmaculada*, y de la *Eucaristía* y de la *Iglesia Militante*. Mayoritariamente, el de la *Pureza Virginal* y el de la *Iglesia Militante* remiten a las realizadas por Lucas Jordán en el Escorial, y su referencia es tan evidente que pueden ser seguidas por las descripciones de Antonio Palomino en su obra *Museo Pictórico y Escala Óptica*.

²⁸ “Que sólo algunos estarán sobre ti en el cielo”.

²⁹ MENA, Manuela. “El napolitano Lucas Jordán en el Escorial”. *Los frescos italianos...*, págs. 203-250.

En el primero de ellos *Triunfo de la Pureza Virginal*³⁰ aparece “María Santísima con belleza superior a lo imaginable, acompañada de hermosa turba, de aquellas que a costa de tiránicos martirios o voluntarias mortificaciones conservaron intacta la flor de su virginal pureza, va presidiendo en la popa del carro triunfal, como Reina, y Virgen de las Vírgenes, suelto el cabello, con tunicela cándida, y manto azul en demostración de la pureza celestial, con cetro de oro, y con hermoso ademán, conduciéndolas a las deliciosas nupcias del Cordero Inmaculado que se apacienta entre azucenas, el cual se mira expresando a la proa del carro, como sobre un lúcido trono, (...) las vírgenes “ayudan a conducir el carro con los tirantes tejidos de las hermosas hebras, y obras de sus manos, que vienen a unirse en las del Amor Divino, que las conduce y excita a el curso de la eterna felicidad, a la que aspiran. Hace compañía al Cordero, una festiva tropa de alados niños, con guirnalda de flores blancas, y encarnadas, con palmas y laureles para coronar los triunfos amantes de las escogidas esposas del Cordero (...) “Todas parece, que el impulso de esta voz van siguiendo presurosas con sus palmas, y trofeos la bandera de Santa Úrsula como la siguieron las Once Mil de su compañía, (...) .Discurren también en otro coro gozosas las santas del estado conyugal, alegres de ver tan bien logrado el fruto del santo matrimonio”³¹.

El último tapiz es el más fiel al paradigma. Dice Palomino “...se pintó el *Triunfo de la Iglesia Militante*³², que en carro/ triunfal majestuoso, asistida del Espíritu Divino (como lo fue desde lo primitivo de su ser) enriquecida de sus dones, fertilizada de sus frutos, ilustrada de sus doctrinas, y verdades, acompañada de la Fe, Esperanza y Caridad, y de las demás virtudes, reforzada por los sacramentos, de hermoso rostro, como de su cabeza Cristo, vestida y coronada con los ornamentos pontificios; va representada en la Silla apostólica la majestad suprema de los vicarios de Cristo, sobre todas las majestades de la Tierra; ahuyentado con sus sacras, y divinas luces las horrorosas tinieblas de la herejía, y las obscuridades de los vicios, y descubriendo el verdadero camino del Cielo.(...) Ayudan a tirar este triunfal carro los Santos Padres y Sagrados Doctores,(...) y cuyas cuerdas de oro recoge, y une el Doctor Angélico Santo Tomás, que recopilando todas las sentencias, y doctrinas de los santos padres, colocó la suya en la alta esfera que la goza la Iglesia. Y en el centro de esta bóveda³³ se descubre la Gracia en forma de doncella hermosa, vestida de blanco en significación de la pureza, adornada de una estola por la inmortalidad que nos granjea, y alargando la mano, y trabándola con la otra que sale de entre/ las nubes da a entender la amistad de Dios para con los hombres, que la gozan; repartiendo al mismo tiempo gran copia de dones, significados en la variedad de flores, que vierte; de que algunos ángeles forman guirnalda para solemnizar con hermosos ademanes tan sagrado triunfo”.

³⁰ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *Museo pictórico y y escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1947, pág. 1098.

³¹ *Ibidem*, pág. 1099.

³² *Ibid*, págs.1097-1098.

³³ En este caso de la pared.



Fig. 4. *Triunfo de la Iglesia Militante*. Coro. Iglesia del monasterio de San Jerónimo, Granada. 1723-1735. Fotografía del autor.

A través de las líneas del Tratado de Antonio Palomino es posible corroborar la plasmación en este espacio de los Triunfos representados por Lucas Jordán en las bóvedas del mismo nombre pintadas en la Iglesia del monasterio del Escorial, pero adaptándolas a los muros del coro de la iglesia granadina.

Para finalizar es preciso abordar otra referencia inequívoca del conocimiento de la obra realizada por Jordán. Se encuentra en Capilla de San Antonio, localizada tras el arco de la capilla mayor en el lado de la Epístola. Esta capilla es especialmente relevante porque en ella aparece la siguiente inscripción “El eminentísimo Señor Don Carlos de Borja³⁴, cardenal concede cien días de indulgencia a quien rezare un Pater Noster y un Ave María a San Antonio” y, porque su paradigma se encuentra indudablemente en las escenas de la vida de San Antonio que Lucas Jordán realizó en la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid³⁵.

En esta iglesia el pintor napolitano creó un espacio global combinando representaciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas potenciadas a través de tapices que parecen pender de los nichos de la parte superior. En San Jerónimo este espacio se consigue a través de la representación de escenas como *La Virgen entregando la regla a San Agustín en presencia de San Antonio*, *Aparición del Niño Jesús* relatada en el *Liber Miraculorum* (22,1-8) y *El milagro*

³⁴ Carlos de Borja Centellas y Ponce de León (1663 -1733) fue clérigo, obispo, cardenal y primer vicario general de todos los ejércitos del rey de España. Hermano de Pascual Francisco de Borja y Centellas Ponce de León (1653-1716) X Duque de Gandía, padre de María Teresa Pimentel (1715-1727) que fue desposada en 1728 con Francisco Xavier, hijo del X Duque de Sessa, pero ambos murieron jóvenes y no tuvieron descendencia.

³⁵ Durante los trabajos de L. Jordán y Nicolás de la Cuadra, fue muy importante la presencia del hermano mayor D. Gonzalo Fernández de Córdoba, familiar directo del IX duque de Sessa. GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael; ARRANZ OTERO, José Luis. “Nicolás de la Cuadra y retratos reales de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1702)”, en *Ondare*, nº 19, 2000, pág. 472.

del Joven. Esta es la escena extraída directamente de la iglesia madrileña, lo cual manifiesta una vez más la influencia de la pintura madrileña en la iglesia granadina.

Conclusiones

La decoración pictórica de la iglesia jerónima supone el cumplimiento de la última disposición la Duquesa. Además su extraordinaria calidad artística, contribuyó a la consolidación definitiva de la pintura mural en Granada desarrollada en los años sucesivos en importantes enclaves de la ciudad como San Justo y Pastor, la Basílica de las Angustias o la de San Juan de Dios.

Pero la magnificencia y ejemplaridad de esta iglesia sólo es posible apreciarla en el interior de sus muros. Por ello es comprensible que desde sus orígenes el Monasterio fuera admirado por propios y extraños que quedaban maravillados por las riquezas donadas por las insignes familias que allí reposaban como la espada y los estandartes de batalla del Gran Capitán o los tapices, relicarios y joyas donadas por Duquesa.

Todo ello sabiamente ubicado en el programa pictórico ideado por Juan de Medina y los demás artistas donde se combinan armoniosamente representaciones puramente religiosas, con los repertorios alegóricos, y con motivos laicos como emblemas, escudos y retratos. En definitiva en San Jerónimo se creó un lugar donde lo real se confunde con lo ilusorio para crear un Todo en el que arquitectura, escultura y pintura se ponen al servicio de la Iglesia y de los descendientes del Gran Capitán, cuya nobleza y fidelidad merece un panteón digno de reyes.

LAS OTRAS ICONOGRAFÍAS INMACULISTAS EN GRANADA

José Antonio Peinado Guzmán, Universidad de Granada

La iconografía inmaculista tradicional tiende a reducir la misma a imágenes de la *Inmaculada Concepción* tal y como acostumbramos a ver, ya sea en pintura o en escultura. La típica estampa de la figura de la Virgen, utilizando el arquetipo de Alonso Cano o el de Murillo, se constituye como el modelo iconográfico concepcionista.

A pesar de ello, el intento de la Iglesia por hacer más comprensible una verdad de fe tan abstracta, hizo que se desarrollasen otros tipos que intentasen, a modo de discurso más narrativo, paliar ese déficit de entendimiento para un pueblo sencillo e inculto. Los dictámenes del Concilio de Trento propugnaban esa idea del arte como catequesis de fe, y atendiendo a esas nociones, surgirán estas obras, exclusivamente en pintura, para atender esas necesidades evangelizadoras. Mediante las mismas, se pretendía profundizar en las raíces, consecuencias y explicitación propia del misterio.

El presente artículo pretende acercarse a todo ese tipo obras que inciden en lo dicho. Con ello, no pretendemos establecer un nuevo prototipo inmaculista, ni considerar que con ellas haya una relación de evolución iconográfica. Recordemos que hasta la fijación del modelo iconográfico inmaculista, hubo un recorrido, a base de tanteos, hasta la consecución de una imagen aceptada por todos, y que aunase la abstracción de la verdad de fe que se quería representar, con la devoción popular y su beneplácito. En ese tránsito se pasó desde el *Árbol de Jesé*, *La Parentela de María*, *El abrazo de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada*, hasta la *Santa Ana Triple* o la *Tota Pulchra*¹.

Incluso se llega al caso de que, como la devoción concepcionista alcanzó tal popularidad durante los siglos XVII y XVIII, en multitud de cuadros de devoción y de temática religiosa, cuando se quería representar la figura mariana, se utilizaba esta advocación tan particular. De este modo, encontraremos diferentes lienzos que, o bien profundizan sobre el dogma en cuestión, como ya se ha referido, o bien se ponen en relación con diferentes santos o teólogos, ya tengan o no que ver con la consabida temática.

¹ Sobre este aspecto, consultar el capítulo 2 de la 3ª parte, así como el Catálogo de PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica. La Inmaculada Concepción en Granada*. Granada, 2011 [Tesis doctoral en el repositorio de la Universidad de Granada: <http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/2009937x.pdf> (consultado el 15-10-2013)].

Uno de los argumentos más usado será el que reflexione sobre la génesis de la materia. Si la definición dogmática sostiene que la Virgen fue concebida sin mancha de pecado original desde el mismo instante de su concepción², este tipo de obras van a intentar plasmar ese momento tan abstracto. Retrotrayéndose al comienzo de los tiempos, se representará cómo Dios Padre, desde el origen del mundo, ya tenía en su pensamiento la generación de María libre de todo pecado. Así pues, será común en estos lienzos, contemplar la escena en la cual el Padre Eterno, en su acto creador, y desde el comienzo de los tiempos, concibe a la Virgen limpia de todo pecado. La creatividad de los artistas desarrollará, con inusitada imaginación, unos argumentos teológicos de por sí obtusos y complicados de transmitir artísticamente. Fruto de esto, encontraremos cuadros como *Dios pintando el corazón de la Virgen Inmaculada* o *Dios Padre creando la Inmaculada Concepción de la Virgen*. Ese mismo guión lo vamos a contemplar en el lienzo denominado *Dios abrazando a la Virgen Inmaculada*. Realmente, en él lo que observamos es la dimensión amorosa del Padre en ese acto. Éste, en virtud de los méritos de su Hijo, protegió y preservó a su Madre del pecado original, desde el comienzo de los tiempos. Este hecho, de por sí complicado de entender, se representa desde la vertiente del amor. En resumen, esta obra viene a ser una estampa que exclama: *Cuánto ha querido Dios a María, que la cuidó e inmunizó de todo mal*. Como consecuencia de esto, veremos también otra variante iconográfica de lo mismo, en concreto, la llamada *Dios imponiendo el Nombre a María*. En el antiguo Israel, el cambio del nombre significaba la adjudicación de una nueva misión o función a la persona. Dios, cuando llamaba a alguien a realizar su voluntad, le imponía un nombre nuevo. Ejemplo de esto lo encontramos en la Biblia con Abrahán, Jacob, Pedro o Pablo. Al relacionar esto con la *Inmaculada*, viene a querer reflejar cómo su ser, exento de todo mal, está llamado a realizar la voluntad divina. Su función y misión será ser colaboradora en el plan salvífico de Dios. Esa es la nueva realidad que impone el nombre de María dado por Dios.

Curioso es el caso que recoge un aspecto más narrativo de este momento primigenio de la historia de la salvación. La imagen que hemos seleccionado, *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso*, presenta a María en la copa del Árbol del Bien y del Mal, como muestra de la que nunca accedió al pecado, en contraposición de aquellos que, saliendo del Edén, han caído en las fauces del mal.

Finalmente, otro tipo de lienzos que se relacionan con la temática concepcionista, serán los que aparecen determinados santos o teólogos junto a la imagen de la *Inmaculada*. Normalmente, los teólogos que salen suelen ser los que han escrito o reflexionado sobre asunto inmaculista. Pero no siempre tiene por qué ser así. A veces, la figura de la Virgen se acompaña

² PÍO IX, Papa. *Bula Ineffabilis Deus*, de 8 de diciembre de 1854. Así mismo, podemos encontrar el texto de la definición en: *Acta et Decreta Sacrorum Conciliorum Recentiorum. Collectio Lacensis (vol. VI)*. Friburgi Brisgoviae: Sumtibus Herder, 1882, págs. 836-843 y DENZINGER, Enrique. *El Magisterio de la Iglesia*. Barcelona, Edit. Herder, 1997, nº 1641, págs. 385 -386.

de otros santos o personajes que no tienen que ver con tal cuestión. Simplemente aparecen por motivos de devoción particular de la persona o institución que encarga la obra.



Fig. 1. *Dios Padre pintando el corazón de la Virgen Inmaculada*. Convento de la Piedad y Sancti Spiritu, Granada. Autor anónimo, S. XVIII. Coro Bajo. Fotografía del autor.

Una de las iconografías más curiosas que encontramos, sino la que más, relacionada con el tema inmaculista, es la que denominamos bajo el título de *Dios Padre pintando el corazón de la Virgen Inmaculada*³. Este lienzo, ubicado en el Convento de la Piedad de Granada, supone una auténtica reflexión catequética acerca del pecado original y su relación con María.

En un esquema compositivo abarrotado de elementos, podemos apreciar como imágenes principales, a la Virgen y la figura de Dios Padre. Éste, a la derecha, sujeta en su mano izquierda una paleta de pintura, como si de un pintor se tratase. Con la mano opuesta sostiene un pincel, con el que se acerca al corazón de María. Así pues, la Madre de Dios es contemplada como una obra de arte, como el más bello y primoroso lienzo de Dios. La misma, es representada, asimismo, alada. Dicho detalle es poco habitual en los prototipos inmaculistas granadinos, aunque recordemos que las *Inmaculadas apocalípticas*, suelen llevar este atributo, evocando la cita del libro del Apocalipsis. Igualmente, acostumbran a ir acompañadas de la serpiente o dragón, como en este caso sucede. El Espíritu Santo en forma de paloma, sobrevuela el espacio, irradiando con su haz de luz, el corazón de la mujer. En la parte inferior del cuadro, en un primer plano,

³ PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, op. cit., págs. 1006-1008.

observamos la imagen de San Miguel, el arcángel que lucha contra el Demonio. Vestido como arcabucero, porta en su mano derecha una lanza, mientras que con el brazo izquierdo, hace lo propio con un escudo. Dicha defensa desprende, de igual modo, un rayo de luz divina contra la bestia. El ser celeste, presenta su característica actitud de combate contra el Mal, figurado por el clásico dragón. En su mano izquierda lleva una manzana, alegoría que recuerda el pasaje del libro del Génesis. El monstruo, que mezcla la forma del reptil con trazas pseudo-humanas, inunda con su vómito de maldad el orbe, como se puede ver en el lienzo. Dentro de esa esfera que está bajo su dominio, vislumbramos las siluetas de Adán y Eva, sometidos al poder del pecado. En definitiva, la escena nos viene a plasmar el doble mundo que se baraja en la Historia de la Salvación. Por un lado, se nos muestra el universo de la Gracia, en la parte superior, el lugar donde se ubica lo celestial, lo místico, lo relacionado con lo divino y con los que se acercan a su voluntad, como es el caso de María. Igualmente, en la parte inferior, vislumbramos el ámbito terrenal, humano y, por esencia, pecaminoso e inclinado al mal. Es el espacio dominado por el dragón, esto es, por el Demonio, y representado mediante el recuerdo al episodio del Génesis, con Adán y Eva, la manzana y la imagen de San Miguel, el arcángel que los expulsa del Paraíso. En definitiva, se nos quiere mostrar a María como la Nueva Eva, la mujer que haciendo la voluntad de Dios, pintada según el designio divino, viene a sustituir a la antigua fémina que sucumbió ante el poder del Maligno. La manzana, en el centro de la escena, es el símbolo de esta dicotomía tan trascendental. Es como una balanza mística. Bajo ella se sitúa el mundo de lo anquilosado por el pecado original. Sobre ella, la esperanza de la Gracia y de quienes se unen, como María, al mundo sobrenatural que Dios ofrece. La Virgen Inmaculada, con su libre disponibilidad a los deseos del Padre, como colaboradora del plan soteriológico divino, muestra al creyente el camino de la Salvación.

La Virgen, de pie, ubicada a la izquierda, abre sus brazos acogiendo la acción divina. Su cabello largo, ondulado y oscuro, se dispone sobre sus hombros en mechones. Decora su cabeza con la consabida corona de doce estrellas. Viste las habituales prendas inmaculistas: túnica blanca y manto azul, cogido al pecho. Junto a ella aparece el Padre Eterno. También de pie, realiza un exagerado contraposto con su torso, emulando al pintor que calcula la perspectiva de su obra, al distanciarse ligeramente de la figura femenina. Viste igualmente túnica blanca, colocándose sobre sus espaldas un manto azul, con ricas decoraciones en oro. Finalmente, San Miguel, como arcabucero, presenta camisola blanca, sobre la que se encuentra una sobretúnica azul. El faldellín es de color rojizo y los botines azules. Con respecto al plegado de los paños, los pliegues vienen condicionados por la sensación de volatilidad que pretende ofrecer el cuadro. En las túnicas se sigue la caída de las prendas, en líneas paralelas, ya sean diagonales o verticales, de modo menudo, abundante y marcado con suavidad. El manto, asimismo, al terciarse de derecha a izquierda, genera unos dobleces suaves y ondulados, fruto del amplio vuelo que esboza.

El episodio se completa, finalmente, con innumerables ángeles que rodean el episodio, admirando lo que contemplan. Los mencionados seres celestes, desnudos, desarrollan un gran movimiento y dinamismo en la obra con sus poses y bellos escorzos.

El cuadro presenta un buen estado de conservación. Este lienzo fue donado al convento por el sacerdote diocesano don Francisco Moratalla a mediados del siglo XX, según el testimonio de las propias religiosas.

Una excepcional interpretación del tema de la creación de la Concepción Inmaculada de la Virgen, por su delicada belleza, lo encontramos en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción del municipio de La Zubia⁴. En esta obra, lo que realmente contemplamos es una representación de la *Inmaculada*, a la cual se une la imagen de Dios Padre, como complemento. Según esto, vemos la imagen femenina según las trazas del modelo iconográfico inmaculista. A la izquierda, sobre una nube, aparece Dios Padre que, con su mano derecha, ejecuta su acto creador. Sobrevuela la escena el Espíritu Santo en forma de paloma. El episodio se envuelve del clásico ambiente místico, representado a base de nubes y tonos dorados. Asimismo, acompaña a la escenografía, la acostumbrada corte celestial de ángeles desnudos.



Fig. 2. *Dios Padre creando la Inmaculada Concepción de la Virgen*. Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, La Zubia (Granada). Atribuida a Pedro Atanasio Bocanegra, finales del S. XVII. Fotografía del autor.

⁴ Archivo Histórico Diocesano de Granada, Leg. 188-F, pza. 19, fol. 2 r., PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, op. cit., págs. 1009-1010.

Así pues, observamos a la Virgen un tanto orientada hacia la derecha, de pie, sobre la luna en creciente con las puntas hacia arriba. Su torso se gira sutilmente hacia la derecha, mientras que su cuello sigue la dirección opuesta, marcando un ligero contraposto. No une sus manos por las yemas de sus dedos, sino que la mano izquierda se posa sobre el pecho, mientras que la derecha queda al aire, en gesto inusual. Su mirada baja, con sus ojos entreabiertos, transmiten esa actitud serena y contemplativa. El cabello se dispone según hemos analizado en otros modelos de la escuela granadina. Realmente esta imagen es una copia de la *Inmaculada* que encontramos en el convento del Santo Ángel Custodio, y que atribuimos a Pedro Atanasio Bocanegra. Es por ello que, posiblemente, esta pieza también provenga de sus pinceles.

El Padre Eterno, representado a la manera habitual, como un hombre en su vejez, centra su atención en la mujer. A la par que posa su mano derecha sobre la cabeza de María, deja la opuesta al aire. Esto, unido a su particular pose, un tanto inclinada, y los amplios vuelos de los ropajes, le dan un marcado movimiento a su figura. La Virgen viste los típicos atuendos inmaculistas, con túnica blanca y manto azul. La figura divina, asimismo, se presenta ataviada con similares prendas, pero en tonos rosáceos y también azules. Con respecto al plegado de las vestiduras, destaca principalmente la labor realizada en las prendas de Dios Padre. El enorme dinamismo que se le imprime a los paños, condiciona los mismos. En la túnica se perciben muy marcados, aunque suaves, según la caída de la vestimenta, trazando líneas verticales. En cambio, los pliegues del manto, se aprecian más ondulados, esbozando un gran arco, tal y como dibuja el vuelo del lienzo.

La Virgen viste los sencillos ropajes habituales, la túnica blanca y el manto azul. No se aprecian, en este caso, ningún tipo de adorno que enriquezcan las prendas. El manto se tuerce de izquierda a derecha por la cintura, para recogerse finalmente sobre el brazo izquierdo. En líneas generales, se percibe un interesante vuelo de los paños. En la parte de la túnica que cubre el pecho, contemplamos una labor que imita a la realizada por Cano en la *Inmaculada* del Oratorio de Canónigos. Los pliegues se multiplican por las mangas y extremidades inferiores, acentuándose por el juego de luces y sombras que invade la escena. Las ondulaciones dibujan diferentes líneas, no sólo se limitan a la caída natural de la prenda. Éstos se vislumbran acentuados, angulosos y un tanto rígidos. Destacan por la parte inferior de la túnica, marcados dobleces verticales y diagonales. El manto, de trazos más suaves por su volatilidad, esboza líneas inclinadas según el recogido del mismo. El desarrollo de los vuelos se vuelve más discreto en el pico que cae por el flanco derecho de la vestimenta.



Fig. 3A

Fig. 3B



Fig. 3C

Fig. 3A. *Dios Padre creando la Inmaculada Concepción de la Virgen*. Muro del Evangelio. Iglesia de San José, Pulianas (Granada). Anónimo granadino, S. XVIII. Fig. 3B. *Dios Padre creando la Inmaculada Concepción de la Virgen*. Presbiterio. Iglesia de San Ildefonso, Granada. Autor anónimo, S. XVIII. Fig. 3C. *Dios Padre creando o abrazando la Inmaculada Concepción de la Virgen*. Sacristía. Iglesia de San Miguel Alto, Granada. Anónimo granadino, S. XVIII. Fotografías del autor.

Finalmente, los ángeles desnudos que circundan a los personajes principales, desarrollan destacados movimientos, marcando bellos escorzos y dinamismo.

El cuadro se encuentra en buen estado de conservación. En el inventario realizado por el presbítero don Luis Eduardo López y Gascón, con fecha de 1 de septiembre de 1911, esta obra ubicada en el retablo de la Virgen del Rosario, ya aparece citada.

Manteniéndose en este modelo, encontramos otros ejemplos diseminados por la geografía granadina, concretamente en la localidad de Pulianas⁵. Siguiendo esa idea, aunque variando sutilmente en las formas, contemplamos otras muestras en la capitalina parroquial de San Ildefonso⁶, así como en la sacristía de la iglesia de San Miguel Alto⁷.

⁵ *Ibidem*, pág. 1011.

⁶ *Archivo de la Parroquia de San Ildefonso*, Ynventario general de los objetos contenidos en la Yglesia Parroquial de San Yldefonso..., fol. 4, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, op. cit., pág. 1012.

⁷ *Ibidem*, pág. 1013.

Otra de las iconografías relacionadas con la cuestión concepcionista es la que representa, junto a la imagen de la *Inmaculada*, a teólogos, santos o personajes que han escrito o reflexionado sobre el tema inmaculista. Asimismo, también será común encontrar personalidades que, sencillamente por devoción, se pintan junto a tal advocación mariana. Este tipo de obras fueron muy frecuentes, principalmente, a raíz de la Bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, de 1661, escrita bajo el pontificado de Alejandro VII, como homenaje a todo ese proceso histórico que había dejado el asunto teológicamente resuelto, a las puertas de su definición.

Ejemplo de esto, es este lienzo que hemos titulado *La Inmaculada Concepción entre los teólogos* de la granadina parroquial de San Cecilio⁸. Junto a él, también reseñamos otros modelos iconográficos de similares características. Es el caso de *Los Padres Tomás Sánchez y Diego Granado con la Inmaculada Concepción*, un cuadro atribuido a Zurbarán⁹; *Los santos Bartolomé y Santiago ante la Inmaculada Concepción*, del Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago, obra atribuida a Diego García Melgarejo¹⁰; *La Madre Ágreda ante la Inmaculada Concepción*, del convento de las Comendadoras de Santiago; *La Inmaculada con Duns Scoto y Santo Tomás de Villanueva*, de la Abadía del Sacro Monte; o el *Triunfo de la Inmaculada Concepción con Duns Scoto y la Madre Ágreda*, del Monasterio de la Concepción¹¹.

Según esto, en el esquema compositivo del cuadro que analizamos, observamos la habitual imagen de la *Inmaculada*, suspendida sobre tres cabezas aladas de ángeles, en el centro de la escena. Venerando la figura mariana, se disponen a derecha e izquierda, diferentes eclesiásticos. Consideramos que los mencionados personajes, situados a la izquierda, pudieran ser Santo Tomás de Aquino, en primer plano, Duns Scoto, junto a él y, tras ambos, San Agustín. En el lado opuesto, observamos una figura papal, que podría ser Alejandro VII. Finalmente, en la parte superior derecha del lienzo, contemplamos la imagen de Dios Padre, sosteniendo la esfera del mundo, y bendiciendo a María. Asimismo, en el lado opuesto, un ángel desnudo sostiene una cartela. Todo ello se presenta envuelto por el acostumbrado ambiente celestial, mezcla de nubes y de luces anaranjadas y doradas.

Entre los detalles curiosos del cuadro, son reseñables las frases laudatorias hacia la Virgen, relacionadas con su Concepción Inmaculada. Comienza con un texto, en la parte superior, de evocación bíblica, aludiendo a la belleza de María: *Decora ut Hierusalem: Pulchra ut Thersa*:

⁸ *Ibid.*, págs. 1014-1016.

⁹ CABRERIZO HURTADO, Jorge Jesús. “Los Padres Tomás Sánchez y Diego Granado”, *A María no tocó el pecado primero. “La Inmaculada en Granada”*. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2005, págs. 224-225, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, op. cit., pág. 1017.

¹⁰ CABRERIZO HURTADO, Jorge Jesús. “Santos Bartolomé y Santiago ante la Inmaculada”, *A María no tocó el pecado primero...*, op. cit., págs. 194-195, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, op. cit., pág. 1019.

¹¹ BARROSO GÁLVEZ, R. M. y MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. “Triunfo de la Inmaculada Concepción de María”, *A María no tocó el pecado primero...*, op. cit., págs. 218-223 y PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, op. cit., pág. 1019.

Pulchra ut Tarba, que vendría a significar: *hermosa como Jerusalén, bella como Tirsá, bella como Tarba*. Asimismo, de igual modo que si de un diálogo teatral se tratase, vemos las diferentes intervenciones de los personajes. Como título de toda esta escena, sobre la corona de la Virgen, vislumbramos las palabras *Deipara idea Dei*, aludiendo a la voluntad divina de acometer este misterio concepcionista: *la Madre de Dios, idea de Dios*. Igualmente, a los pies de la misma, leemos el siguiente epígrafe: *A GIRO EL SOL TE DIO HONOR*. Centrándonos ya en los diálogos de los protagonistas, vemos cómo de los labios de Duns Scoto, sale el clásico argumento en latín dirigiéndolo a la mujer: *potuit, deuit, ergo fecit*, o sea, *pudo, convino, luego lo hizo*. A la par, las cabezas angelicales la declaran como *Sancta, sancta, sancta*.



Fig. 4. *La Inmaculada Concepción entre los teólogos*. Capilla Bautismal. Iglesia de San Cecilio, Granada. Anónimo granadino, S. XVIII. Fotografía del autor.

Alejandro VII, igualmente, exclama sobre la obra divina: *eam ab omni labe praeservasti*, esto es, *la preservaste de todo pecado*. La Virgen, con sus palabras, en curioso diálogo con el teólogo, agradece a Duns Scoto el argumento inmaculista al decirle: *Scote, bene scriptisti de me*, o sea, *¡Scoto, bien escribiste de mí!* San Agustín, recordando las palabras de su obra *De natura et gratia*, aclama: *Cude peccatis agitur, de Maria nulla prorsus volo habere questione*, que significa, *cuando se trata del pecado, de María no quiero suscitar cuestión alguna*. Por su parte, el Padre lanza a María un bello requiebro, admirando la obra que ha creado: *Amator factus sum formae illius*, esto es, *me convertí en un amante de su belleza*, a lo que ella contesta, emulando el *Magnificat*: *Exultavit spiritus meus in Deo praeservatore meo*, que viene a ser, *mi espíritu se*

alegra en Dios mi protector. Finalmente, la cartela que sostiene el ángel plantea una reflexión al espectador: *an conceptas virginis sit liber*, que sería, *si la concepción virginal es ser libre...* En definitiva, lo que viene a representarse en el lienzo es un resumen iconográfico de todo el proceso teológico inmaculista.

Dicho esto, contemplamos la figura de la Virgen de pie, siguiendo las trazas acostumbradas por la escuela granadina, esbozando la forma ahusada, con las manos unidas a la altura del pecho y giradas ligeramente hacia la derecha. Su cuello se desplaza levemente hacia el lado opuesto, marcando cierta movilidad en el torso. El semblante de su rostro, con los ojos entreabiertos, presenta el característico rictus orante y recogido. El cabello, ondulado, largo y oscuro, se dispone según las formas habituales, sobre los hombros y pecho. De su cabeza se desprende el haz de luz, formando el nimbo circular, coronándose la misma con corona real, en lugar de la clásica tiara de estrellas. La Virgen viste las acostumbradas vestimentas inmaculistas en blanco y azul.

Agrupados en la parte inferior, de pie, observamos a modo de pequeña cátedra, a Santo Tomás de Aquino, Duns Scoto y San Agustín. Alzando su mirada hacia María, presentan la actitud de respeto y admiración hacia el misterio. El dominico viste el hábito de su orden, en blanco y negro. Coloca su birrete de doctor sobre una cartela, en la que se transcribe un amplio texto, extraído de su pluma. Con tal distinción, aparece también el teólogo franciscano, ataviado, asimismo, con la túnica grisácea de su comunidad. Finalmente, San Agustín lleva las prendas episcopales propias de su dignidad, con mitra blanca y capa pluvial de similar color, con motivos decorativos en oro. En el lado opuesto, contemplamos al papa Alejandro VII sentado. Como los otros personajes, también levanta su vista hacia la imagen femenina en actitud reverente. Su mano derecha se dispone sobre el pecho, mientras que con la izquierda porta un manuscrito, en el que se lee un fragmento de la Bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*. Como atributos papales se aprecian la tradicional tiara y el cetro papal. Cubre sus espaldas con una capa blanca de forro rojo. En la parte superior derecha, como dijimos, aparece la figura anciana del Padre, en rompimiento de nubes y vistiendo túnica blanca. Finalmente, en el lado contrario, el ángel que porta la cartela aparece desnudo, envuelto por un lienzo rojo, terciado y efectuando un marcado movimiento.

Puesto que los lienzos anteriormente citados *Los Padres Tomás Sánchez y Diego Granado con la Inmaculada Concepción*, un cuadro atribuido a Zurbarán; *Los santos Bartolomé y Santiago ante la Inmaculada Concepción*, del Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago, obra atribuida a Diego García Melgarejo, y el *Triunfo de la Inmaculada Concepción con Duns Scoto y la Madre Ágreda*, del Monasterio de la Concepción han sido ya catalogados en su momento, me centraré en los que son desconocidos.

Así pues, resulta interesante la obra *La Madre Ágreda ante la Inmaculada Concepción*, ubicada en la clausura del Convento de las Comendadoras de Santiago¹². La escena representa a la religiosa María de Jesús de Ágreda escribiendo su famoso libro *Mística Ciudad de Dios*, texto enteramente inmaculista. En segundo plano, inserta en rompimiento de nubes, se contempla a la Virgen, representada como *Inmaculada*, siguiendo miméticamente el tipo canesco. La monja, vestida con el hábito de su orden, las Madres Concepcionistas, reflexiona sobre el misterio inmaculista a la par que parece comenzar a escribir su conocido manuscrito, encabezándolo, como se puede apreciar, con el título: *Mística Ciudad de Dios*. El lienzo no tiene mayor interés que el hecho anecdótico que relata, no resalta pues por su calidad artística, pero nos viene a recordar el enorme influjo e importancia que llegó a alcanzar la temática concepcionista durante los siglos XVII y XVIII en España.

Llamativo resulta el caso del cuadro *La Inmaculada con Duns Scoto y Santo Tomás de Villanueva* de la Abadía del Sacro Monte. Si bien el lienzo no es artísticamente muy destacable, lo que es reseñable son los personajes que aparecen en él, concretamente uno, por su rareza en su inclusión dentro de la escena. En la misma contemplamos la clásica imagen de la *Inmaculada*, siguiendo el modelo canesco, sobre cabezas de ángeles, con la luna con sus puntas hacia arriba, apreciándose, asimismo, la habitual serpiente enroscada. El fondo suele ser el habitual de la iconografía: luminoso, en rompimiento de nubes y rodeándose de cabezas aladas de angelotes. A ambos lados observamos sentados, a la par que escriben sobre un libro, a Duns Scoto, el *Doctor Sutil*, en el flanco derecho. En la parte opuesta se sitúa Santo Tomás de Villanueva, algo un tanto sorprendente a priori, puesto que este santo no se tiene constancia de que tenga una especial vinculación con la temática inmaculista. Lo cierto es que es así como se menciona en el inventario del Sacro Monte. Probablemente se trate de una devoción particular del mecenas, o por la notoriedad que pudo tener el santo en la época en que fue pintado el lienzo. Lo que sí es cierto es que entre sus sermones destacan algunas pinceladas inmaculistas: “¿Cómo, pues, no va a arder la que encerró en su seno al fuego divino? ¿Cómo no va a resplandecer la que cubrió con una nube de carne al sol de justicia? ¿Qué blancura despedirá la que concibió y dio a luz a la misma pureza? Por tanto, en Ella se encuentra la hermosura del Carmelo”¹³. Barajamos cualquiera de las posibilidades señaladas para explicar la aparición de este personaje en el cuadro. Incluso podría darse el caso que fuese una mera confusión en los nombres: querer representar a Santo Tomás de Aquino, y por error haber pintado al de Villanueva.

¹² *Ibidem*, pág. 1017.

¹³ TOMÁS DE VILLANUEVA, SANTO. *Sermón 4 sobre la Anunciación de la Bienaventurada Virgen María*.



Fig. 5A



Fig. 5B

Fig. 5A. *La Madre Ágreda ante la Inmaculada Concepción*. Clausura. Convento de las Comendadoras de Santiago, Granada. Anónimo granadino, S. XVIII. Fig. 5B. *La Inmaculada con Duns Scoto y Santo Tomás de Villanueva*. Dependencias, Abadía del Sacro Monte, Granada. Anónimo granadino, S. XVIII. Fotografías del autor.

Una de las iconografías relacionadas con el tema del concepcionismo que reseñamos, no tanto por su calidad artística, sino por su intrínseco vínculo con el tema en Granada, es este lienzo denominado *El arzobispo Don Pedro de Castro orando ante la Virgen*¹⁴.

En la parte superior izquierda del lienzo, observamos una cartela que viene a explicitar el sentido de la obra: *El Ilustrísimo y Excelentísimo Don Pedro de Castro Vaca y Quiñones. Presidente y Arzobispo de Granada. Arzobispo de Sevilla. Promulgador de la Concepción Inmaculada de la Madre de Dios. Fundador Magnífico de este ínclito Cabildo y Colegio; celebrado de los sumos Pontífices por su virtud y celo de la honra y gloria de Dios y en especial del Señor Clemente VIII en sus dos Bulas, la una fundada en Roma el año de 1597, que empieza:*

¹⁴ CALVO CASTELLÓN, Antonio. “Las pinturas en torno a San Agustín en los orígenes de la Granada Moderna”, *Granada. Tolle Lege*. Granada, PP. Agustinos Recoletos. Provincia de Santo Tomás de Villanueva, 2009, págs. 72-74, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, op. cit., págs. 1020-1022.

Venerabilis fratres, ex compluribus; la otra fundada en Ferrara el año de 1598, que empieza: Venerabilis frater dudum.



Fig. 6A



Fig. 6B

Fig. 6A. *El arzobispo Don Pedro de Castro orando ante la Virgen.* Museo. Abadía del Sacro Monte, Granada. Anónimo granadino, S. XVIII. Fig. 6B. *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso.* Antecamarín. Camarín de la Virgen de Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Granada. Atribuida a Domingo Echevarría, *Chavarito*, segundo cuarto del S. XVIII. Fotografías del autor.

Realmente, el cuadro viene a suponer un homenaje hacia la persona y la obra creada por el influyente arzobispo Don Pedro de Castro. La institución sacromontana levantada por él, está íntimamente ligada a la cuestión concepcionista desde su origen. Tal es así que la persona del prelado siempre va a estar históricamente unida a este asunto, por lo que iconográficamente no es extraño verlo representado junto a tal advocación mariana. Protagonista principal en la fabulosa historia de los descubrimientos del Sacro Monte, su absoluta certeza de haber encontrado el argumento más sólido y certero en favor del dogma concepcionista, lo convirtió, no sólo en Granada, sino en el reino entero, en el paladín de la causa inmaculista. Según narran las crónicas, estando el arzobispo orando en el horno de San Hiscio, se le apareció la Virgen, revelándole que dotara la institución con un cabildo de canónigos regulares:

“Acabados estos, el día inmediato que fue 15 de marzo [1607], se subió muy de mañana al Sacro-Monte. Dijo misa en el horno de San Hiscio, con el fervor que se deja

comprender, de haber durado el Memento de vivos tres horas. Lo que allí pasó, lo hubiera escondido su humildad de nuestra noticia, si el M. R. P. M. Fr. Alonso Tamariz, del esclarecido Orden de Predicadores, último confesor del V. Prelado, no lo hubiera depuesto después de su muerte. Allí se le apareció la Reina de los Cielos en su Asunción gloriosa, declarándole su voluntad de que le dedicase en aquel Monte una Iglesia de Canónigos Seglares, cuyo principal instituto fuesen las Misiones”¹⁵.

Dicho esto, la escena que se nos representa se sitúa en un espacio interior, en el que se aprecia un fondo arquitectónico, el propio de una iglesia o templo. Vislumbramos un plinto cajeado sobre el que se dispone el arranque de una columna estriada. A ambos lados de este elemento, se distinguen con escasa nitidez dos entradas que generan cierta profundidad en la obra. Ya en primer plano, observamos la figura del prelado, que se arrodilla sobre un cojín rojo, ante la imagen de la Inmaculada. Dicha talla se coloca frente a él, sobre un altar, técnicamente no muy bien conseguido, y que bien pudiera ser una representación de la conocida y enrayada escultura que se encuentra en la Abadía sacromontana, denominada *Inmaculada de las Cuevas*, obra atribuida a Risueño. Tras el arzobispo se sitúan cuatro clérigos, tres de los cuales, portan los atributos episcopales. El episodio se completa con un detalle celeste, al aparecer tres ángeles circundando el espacio, dos de los cuales, reverentemente, inciensan la figura mariana.

El prelado se presenta revestido con las habituales prendas que exige su dignidad: alba ceñida a la cintura, estola y capa pluvial blanca, aunque ricamente decorada con motivos vegetales, y cenefa en oro. Igualmente, los acólitos que acompañan al eclesiástico, visten sotana y roquete, portando la mitra el báculo y la cruz. Los ángeles turiferarios que se disponen ante el altar, se engalanan con túnicas azuladas y sobretúnicas. La del fondo es de tonalidad rojiza, mientras que la del primer plano, también es de color azul. El tercer personaje celeste, más pequeño y desnudo, señala a la Virgen. Sobre su cuerpo cae un lienzo rojo, que va desarrollando un ligero bucle. La imagen de la *Inmaculada* que evoca a una talla, está concebida según los cánones de la escuela granadina, siguiendo las trazas canescas. En este sentido, imita las hechuras que hemos comentado sobradamente en las distintas obras inmaculistas: la figura se contempla de pie, sobre la luna en creciente con las puntas hacia arriba, uniendo sus manos a la altura del pecho, girando sus brazos sutilmente hacia la derecha, a la par que mueve el torso y cuello al lado opuesto. Incluso la disposición del cabello repite los mencionados modelos del racionero.

Como se puede apreciar, la obra no constituye un alarde de técnica ni de belleza formal. Es bastante tosca. Lo único destacable de la misma es su función conmemorativa, que anteriormente hemos reseñado. Con respecto a la fecha de realización, algún autor la ha datado

¹⁵ HEREDIA BARNUEVO, Dionisio Nicolás. *Místico ramillete. Vida de D. Pedro de Castro, fundador del Sacromonte*. Edit. Manuel BARRIOS AGUILERA, Granada, Universidad de Granada, 1998, pág. 124.

en las primeras décadas del seiscientos. Discrepamos de esa opinión, observando las hechuras de la talla que aparece en el lienzo. Como hemos visto, ese tipo de Inmaculadas surgen a raíz de la que Alonso Cano esculpe para el facistol de la Catedral, y que hoy admiramos en la sacristía de la misma. Dicha imagen se concluyó en 1656, por lo que el nacimiento de este prototipo iconográfico, lo situaríamos a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Junto a esto, si consideramos que la talla inmaculista intenta emular, por su ráfaga enrayada, a la *Inmaculada de las Cuevas*, podríamos datar el lienzo a finales del XVII o principios del XVIII.

Terminamos este artículo haciendo referencia a otra iconografía curiosa. Se trata del fresco al óleo que se encuentra en el antecamarín de la Virgen del Rosario de la granadina iglesia de Santo Domingo. Esta obra, *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso*, consideramos salida de los pinceles de Domingo Echevarría, *Chavarito*, quien también pintara los frescos del camarín propiamente dicho. La valía de la obra reside más en lo simbólico que en lo artístico, puesto que si valoramos este último aspecto, no nos encontramos con un fresco de enorme calidad.

En uno de los pequeños arcos que componen la estancia, contemplamos esta pintura, de un tamaño pequeño, donde se representa el momento en que Dios expulsa a Adán y Eva del paraíso. Sobre un fondo natural, se vislumbran las figuras desnudas de los primeros humanos marchando fuera del Edén. Un sol radiante ilumina la escena, representando a Dios, e inundando con sus rayos el entorno. Llama la atención cómo en la copa del Árbol del Bien y del Mal aparece la figura de la *Inmaculada*, de pequeño tamaño y siguiendo el modelo canesco. Como ya hemos apuntado previamente, en esta escena de tipo narrativo, se inserta esta iconografía inmaculista, a modo pedagógico y catequético, para hacernos ver la contraposición existente entre el pecado de Adán y Eva y la Virgen María, la que está exenta de ese pecado original que se plasma en el fresco.

Como conclusión a todo lo expuesto, especialmente durante el siglo XVIII, surgieron una serie de obras que intentaban reflexionar, ya fuera de modo narrativo o devocional, sobre el misterio de la Inmaculada Concepción de María. A la clásica iconografía inmaculista de la figura de la Virgen exenta, sobre fondo místico, ensimismada y de actitud orante o reflexiva, se van a unir otros tipos de carácter más narrativo y pedagógico, que procurarán explicitar, desarrollar o profundizar el misterio concepcionista para el fiel que lo contempla. Nos referimos a esos lienzos que se retrotraen al comienzo de los tiempos y que hemos valorado. De igual modo, encontraremos pinturas donde se representan a aquellas personas que escribieron o trataron acerca de la cuestión inmaculista, ya sea Duns Scoto, Santo Tomás de Aquino o San Agustín. Finalmente, también encontraremos otros santos que se insertan en estas iconografías meramente por devoción particular, y al calor que supuso la notoriedad de la temática concepcionista durante los siglos XVII y XVIII.

PINTURA SEVILLANA DEL SIGLO XVIII. NUEVAS APORTACIONES AL CATÁLOGO DE RUIZ SORIANO

Jesús Porres Benavides, Universidad de Córdoba

Como bien recordó el profesor Enrique Valdivieso ¹: *“el interés que suscita el aún poco estudiado panorama de la pintura sevillana del siglo XVIII, va produciendo nuevas identificaciones de obras que permiten incrementar el conocimiento que poseemos sobre los artistas de esta época”*. Tras el estudio de la pintura en los siglos del Barroco con figuras tan estudiadas como Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Zurbarán o Juan de Valdés Leal, han aparecido una serie de pintores de gran interés, además de otros de discreta calidad. En las dos últimas décadas se ha retomado el estudio del panorama artístico en el siglo XVIII y en concreto el pictórico, donde se van configurando personalidades tan destacables como Bernardo Lorente Germán, Domingo Martínez, Juan de Espinal o Juan Ruiz Soriano. Como también ha recordado Valdivieso, una de las figuras más prolíficas de la primera mitad del XVIII sevillano es éste último.

Juan Ruiz Soriano (Higuera de Aracena, hoy de la Sierra, Huelva, 23-VI-1701/Sevilla, 17-VIII-1763) desempeña una tarea singular en la época: atender a una clientela religiosa y conservadora que necesitaba renovar la decoración de sus inmuebles sin romper con la tradición². Para estas órdenes y asociaciones religiosas resulta convincente y sin ser espectacular, cumple con las expectativas formales, iconográficas y de calidad que estas instituciones le requerían. El propio Ceán reconoce este hecho al decir que *“pese a las limitaciones en el dibujo y en el color, tuvo crédito y pinto obras costosas”*³.

La mayoría de las obras de este artista, formado con su paisano Alonso Miguel de Tovar⁴, se sitúan cronológicamente - incluida su producción salmantina - entre los años veinte y cuarenta del setecientos. Se sabe que abrió tienda en la calle Alhóndiga, esquina con los Trinitarios⁵.

¹ VALDIVIESO, Enrique. “Pinturas de Juan Ruiz Soriano para el convento de San Agustín de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte*, nº 6, Sevilla, 1993, págs. 305-316. Agradecemos a José Luis Requena Bravo de la Laguna la revisión de este artículo.

²QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo*. Madrid, 2006, pág. 186.

³ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. VA, Año 1800, Reed, 1965, Tomo IV, pág. 287.

⁴ Y parece que primo a pesar de la diferencia de edad con este, unos 23 años mayor en SIERRA GARZON, José. “Juan Ruiz Soriano: un pintor a la sombra de su maestro”, pág. 3.

⁵ QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Bernardo Lorente Germán...op. cit.*, pág. 20.

Aparecen diferentes noticias de él desde 1714, cuando aún se encuentra en proceso de aprendizaje, declarándose “*ofizial de pintor*”⁶ hasta llegar a una noticia, que lo muestra restaurando en 1756 un lienzo de Murillo en la Catedral de Sevilla. Con posterioridad a esa fecha no aparece nueva documentación hasta el momento de su muerte en 1763⁷, hecho que hace presuponer a Girón María que, como tantos otros, no habría podido ejercer el oficio en los últimos años de su vida, por lo que moriría en la pobreza, frecuente en la vida de los artistas.

En cuanto a la investigación, hay un dato interesante que aportan Fernando Quiles e Ignacio Cano, como es la ausencia (por lo menos hasta ahora) de contratos de obra encargados a Ruiz Soriano, a pesar de las numerosas y largas series para los conventos e iglesias que bien podrían haber dejado testimonio notarial. Por tanto se entiende que cerraba los acuerdos verbalmente o bien por escrito en documentos de carácter privado⁸.

Su catálogo es bastante extenso y se le suman nuevas obras aparecidas recientemente en el mercado y en colecciones particulares. Abarca muchos temas iconográficos (casi todos religiosos), debido a que trabajó para numerosas órdenes religiosas⁹: franciscanos, agustinos, terceros, jesuitas, carmelitas e incluso jerónimos¹⁰, así como para parroquias¹¹ y hermandades, además de particulares, si tenemos en cuenta la pintura devocional de pequeño tamaño que está apareciendo¹².

Su marco de actuación se extiende desde su Higuera natal, Sevilla y su provincia, especialmente en la localidad de Utrera donde tenemos constatado su estancia, la provincia de Jaén¹³ (en cuya catedral se encuentra uno de las pocas obras firmadas como es su *Presentación de Jesús en el templo* con la inscripción “*juan ruiz soriano tovar, en Sevilla a.1729*”), Córdoba, Salamanca o la todavía más alejada localidad de Burga en Colombia. De él se ha dicho que

⁶ ARANDA BERNAL, Ana y QUILES GARCÍA, Fernando. “La pintura de Juan Ruiz Soriano en la Sevilla del XVIII”, en *Boletín del museo e instituto “Camón Aznar”*, LXXXVI-LXXXVII, Zaragoza, 2001-2002, pág. 8.

⁷ Siendo enterrado en la cripta de la iglesia de San Ildefonso de Sevilla.

⁸ QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio, *Bernardo Lorente Germán...*, op. cit. pág. 65.

⁹ Incluso se pueden considerar obras de su entorno una serie de cuadros en la capilla de la Orden Tercera Franciscana del antiguo convento de San Pedro de Alcántara en Sevilla relativos a la historia de la orden. Entre ellos son más cercanos *El Árbol genealógico de la Orden Tercera*, *La Aparición de san Francisco a los santos más relevantes de la Orden Tercera* y *Los Mártires de la Orden Tercera*. Se puede ver RUIZ BARRERA, M^a Teresa. “Aproximación a la historia y patrimonio artístico de la V.O.T. del convento de san Diego de Sevilla”, en *VIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2007, págs. 45-64. ID.

¹⁰ Así todavía se conserva en el monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce) se conserva *El San Isidoro combatiendo la conquista de Baeza*.

¹¹ Aunque no sean originarios de allí, pues esta parroquia se incendió en 1936, la iglesia de Ómnium Sanctorum conserva un lienzo de los *Desposorios de la Virgen*, una *Verónica* y una *Piedad* atribuible a él. SIERRA GARZON, José. “Juan Ruiz Soriano: un pintor a la sombra...”, op. cit., pág. 3.

¹² En junio de 2006 se subastó un *San José* con el niño en Subastas Alcalá de Madrid.

¹³ Para conocer más de este aspecto: GALERA ANDREU, Pedro A. “Pintura sevillana en Jaén: Lorente Germán y Ruiz Soriano”, en *Archivo Hispalense, revista histórica, literaria y artística*, Sevilla, 1988, págs. 207-211.

también es un artista versátil pues hace tanto pintura sobre caballete como pintura mural. Como bien observaron los investigadores ya citados, *no es el primer artista que en el XVIII pinta apoyándose en grabados que copia literalmente*¹⁴ evitando las elucubraciones iconográficas, aunque a decir verdad en algunas obras introduce algunas maneras personales en la composición.

Su primera labor conocida es la intervención que realizó en el cuadro de Mateo Pérez de Alesio de *Santiago en la batalla de Clavijo*, aumentándolo de tamaño. La primera obra documentada data de 1729, el ya mencionado lienzo de *La Presentación de Jesús en el templo*. El mismo Valdivieso identificó la serie que había realizado Ruiz Soriano para el claustro del convento de san Agustín de Sevilla¹⁵. Algunas de estas pinturas, entre ellas *La Virgen de la Correa*, se localizaban en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, depositado por el Museo de Bellas Artes de la ciudad.

Según Valdivieso, el estilo de Ruiz Soriano en esta serie es secundario y vulgar, debido a la tendencia imitativa de Murillo, en boga a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. Creemos que se trata de un juicio poco real sobre Ruiz Soriano, que no parece que sea un pintor carente de calidad. Por otra parte, estas composiciones se inspiran en su mayoría de grabados flamencos, que realizó Schelte Adams Bolswert sobre la vida de san Agustín editadas en París en 1624 y que también han copiado (otros pintores) en otras series de la vida de san Agustín como recientemente ha estudiado Nelly Sigaut¹⁶. Estas apreciaciones sobre Ruiz Soriano no le hacen demasiada justicia pues como reflexiona Ana Aranda *con todo no hay que negar a Soriano cierta calidad en las obras en las que se esmera, como ocurre en algunos de los medios puntos, en los que son evidentes las diferencias entre lo ejecutado por su mano (de una calidad aceptable) y lo completado por el taller*.

Otra serie es la de San Francisco realizada hacia 1734 para la Casa Grande de San Francisco, quedando dispersa a raíz de la desamortización y destrucción del edificio¹⁷. Ceán recoge que pintó para el claustro de los Terceros, pero no tenemos noticias documentales de este encargo. En la capilla sacramental de dicha iglesia decoró las paredes con personajes

¹⁴ QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Bernardo Lorente...*, op. cit., pág. 186.

¹⁵ VALDIVIESO, Enrique. "Pinturas de Juan Ruiz Soriano...", op. cit., págs. 305-316.

¹⁶ SIGAUT, Nelly. "San Agustín en Hispanoamérica; la circulación de una serie de hagiografías", en *actas del VII encuentro internacional sobre Barroco*. La Paz, Bolivia 2014, pág. 109. Se trata de diez medios puntos, pues irían alojados en los arcos cegados del interior del claustro. Algunas de estas obras son *San Agustín conversando con san Ambrosio*; *Visión de la Santísima Trinidad*; *San Agustín instruyendo a sus discípulos*; *Comprensión del misterio de la Trinidad*; *San Agustín contemplando a la Virgen y a Cristo* que se conservan junto con otras en la casa de espiritualidad Betania de San Juan de Aznalfarache en donde se depositaron en 1945.

¹⁷ Ceán refiere que pintó algunos cuadros para el claustro principal. En la sacristía de la iglesia de San Bernardo se conservan dos de los episodios mejor resueltos, *La renuncia a las riquezas* y *El nacimiento de la Virgen* (copia del que realizara Murillo del mismo tema para la catedral de Sevilla) otros estaban repartidos en las iglesias de San Román y San Buenaventura hasta hace unos años (que actualmente figuran entre los fondos del Museo de BBAA sevillano) y en la capilla de los Ángeles (vulgo "los negritos") se conservan otros.

significativos de la Orden¹⁸, con bellos ejemplos como el óvalo de Santa Jacinta Mariscot y quizás los cuadros de San Francisco y Santo Domingo que decoran el presbiterio, pudieron ser realizados para el claustro y sean de su mano.

En la iglesia de la Trinidad también decoró - al igual que Lucas Valdés para el convento dominico de san Pablo - sus muros y pilares con santos de la orden y escenas de la vida de san Juan Mata. Su última serie es la de los Jesuitas de Salamanca, realizada entre 1741 y 1746, en el que se observa una evolución de tonalidades entre sus primeras series y ahora. Aquí incluye un retrato del Rey Felipe V (firmado y fechado en 1741) y que incorpora una tonalidad fría que no es habitual en sus pinturas anteriores y en el que se ve cierta habilidad no exenta de dureza, en un género, sin duda aprendido de su primo Alonso Miguel de Tovar, quizás el mejor retratista de su época. También se le atribuye el retrato del cardenal Gaspar de Molina del ayuntamiento sevillano, copia de un original de Tovar recientemente identificado¹⁹.

En esos años-1747- utiliza, no se sabe si adecuándose a la realidad, el término de “Artista Pintor del Rey nro. Sr”, quizás por haber tenido algún encargo real, pues no se tiene noticia que desde la corte le otorgasen dicho título. Incluso conociendo el Lustró Real que se desarrolló en Sevilla- y que por tanto hubo una mayor cercanía a la corona- dicho título solo estaba referido a Domingo Martínez y sus afines. Soriano, habitualmente se denominaba sencillamente como maestro pintor.

Por la documentación manejada sabemos que Ruiz Soriano alcanzó una gran notoriedad entre sus contemporáneos, quienes estimaron no solo su arte sino también su conocimiento de la materia. Por alguna documentación también nos llega el conocimiento que tenía de identificar escuelas y maestros, incluso foráneos de Sevilla²⁰. Asimismo realizaba otro tipo de encargos de tipo artístico²¹. Sin ser un artista extraordinario como recuerdan Quiles y Cano, cumple con sus exigencias, y llegó a encabezar el gremio (y la cofradía de San Lucas por tanto) durante unos años, en los que Martínez ni siquiera aparece en la documentación²².

¹⁸ ARANDA BERNAL, Ana y QUILES GARCÍA, Fernando. “La pintura de Juan Ruiz Soriano...”, op. cit., pág. 12.

¹⁹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. “El retrato del cardenal Molina: una obra reaparecida de Alonso Miguel de Tovar”, en *Goya*, 2007, nº 318, págs. 168-176.

²⁰ CABEZAS GARCÍA, Álvaro. “Un caso de peritaje artístico en el siglo XVIII: Juan de Espinal y Juan Ruiz Soriano en el hospital de la Caridad de Sevilla”, en *Atrio: revista de historia del arte*, nº 15-16, 2009-2010, págs. 201-208.

²¹ Como *estofar* los tres judíos, que Jerónimo Roldan talló para la cofradía de N° Sr. de la Coronación del convento del Valle, por el que cobró 400 reales en 1732 por dorar y pintar los sayones del paso. SIERRA GARZON, José. “Juan Ruiz Soriano: un pintor a la sombra...”, op. cit., pág. 11.

²² QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Bernardo Lorente Germán...*, op. cit., pág. 187.



Fig.1. *Virgen de la Antigua con Maese Rodrigo Fernández de Santaella*. Colección particular de Sevilla. Segundo tercio del S. XVIII. Fotografía del autor.

Pasando al análisis de sus nuevas obras identificadas, se conocen dos versiones atribuidas al pintor dedicadas a la Virgen de la Antigua de la Catedral, una en el Salvador y otra en la parroquia de Medina Sidonia²³ además de una tercera de gran tamaño procedente de una colección particular de Sevilla. La versión del Salvador se pintó encima de la anterior, pues en el inventario de bienes de dicha iglesia (1735) consta que “*estaba muy vieja*”. La versión inédita en la colección sevillana (Fig.1) incorpora la imagen del fundador de la Universidad, Maese Rodrigo Fernández de Santaella que sigue con fidelidad el prototipo iconográfico creado por Alejo Fernández para el retablo de Colegio de Santa María de Jesús. La Virgen tiene los rasgos faciales de otras vírgenes del autor y la indumentaria y sus atributos se inspiran en el original de la Catedral, siendo muy similar a las otras dos versiones ya comentadas. Estilísticamente lo más débil de esta representación es el retrato de Maese Rodrigo, que se aprecia en la dureza de sus rasgos faciales y en lo *acartonado* de su pose.

Recordemos que últimamente el catálogo de retratos se ha visto enriquecido con otros inéditos como el retrato de fray Francisco de Buenaventura Martínez de Tejada que se halla en el convento de Loreto (Espartinas)²⁴ y los que ahora presentamos. A estos retratos, hay que sumar otros ya conocidos como el de *fray Isidoro de Sevilla* de la hermandad de la Pastora de Santa Marina.

²³ *Ibidem*, pág. 127.

²⁴ En donde había sido guardián antes de marcharse a las Indias occidentales, dos décadas antes de que se realizara la obra. Según la profesora Aranda, el cuadro se podría fechar hacia mediados del XVIII y estar realizado a través de un grabado de su elección como obispo de Guadalajara (Méjico) ARANDA BERNAL, Ana y QUILES GARCÍA, Fernando. “La pintura de Juan Ruiz Soriano..., op. cit., pág. 9.

También se le atribuye un pequeño ovalo de la *Virgen del Coral* de una colección particular sevillana, que quizás formaría parte de un estandarte, al igual que el estandarte de la hermandad de la Virgen de la Salud en la iglesia de San Isidoro²⁵ o incluso de la Virgen de los Reyes. Esto da idea de su trabajo para hermandades, pues también se le podría atribuir con mucha seguridad, el tondo del estandarte de la hermandad de Nuestra Señora de la Paz, radicada en la iglesia de clérigos menores (actual de Santa Cruz) y fusionada en la actualidad con la de penitencia del Cristo de las Misericordias. Esta pintura representa la antigua imagen pues la actual es la Virgen del Rosario procedente del convento de San Pablo y atribuida a Jerónimo Hernández²⁶. Se la representa siguiendo el esquema iconográfico de la imagen primigenia, en la que emplea el dorado en el vestido, como en otras pinturas suyas, sobre un celaje y rodeada de angelitos que son prototípicos del autor. Este tondo estaba fechado hacia mediados del XVIII pero no estaba consignado a ningún autor en concreto.



Fig. 2. *Virgen del Rosario*.
Colección particular, Sevilla.
Segundo tercio del S. XVIII.
Fotografía del autor.

Una obra también de pequeño formato que atribuimos es una pequeña *Virgen del Rosario* (Fig.2) que se encuentra en una colección particular sevillana. La Virgen, que muestra las típicas facciones femeninas de Soriano, que se caracterizan por unos pómulos rellenos, nariz y labios carnosos y ojos muy centelleantes, mantiene en su regazo al niño Jesús. La obra incorpora unos

²⁵ VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003, pág. 11.

²⁶ Una imagen de candelero que parece que quedó muy dañada en un incendio de mediados del XIX en GÓMEZ PIÑOL, Emilio. *Santa Cruz y el Cristo de las Misericordias*. Sevilla, 2005, pág. 177.

ángeles que calca de otras composiciones conocidas como la serie de Jerez anteriormente estudiada. La Virgen ostenta los prototipos marianos de Soriano, además de esas tonalidades tan fuertes en la indumentaria, que esta en el cuadro de *La Aparición de Cristo a San Francisco ante la Porciúncula* en la capilla de los negritos. El niño Jesús es muy delicado y sostiene la bola del mundo en su mano y el rosario. Muy bello también es el celaje donde se enmarcan las figuras con colores celestes amarillos y dorados. Es indudable la filiación formal con otras vírgenes de Murillo y de sus seguidores en algunas de sus vírgenes del Rosario.

Interesante ha sido el estudio de una serie de diez cuadros sobre la vida de la Virgen²⁷ que se hallan en una colección particular de Jerez de la Frontera. Procedentes de la colección Fernández Palacios de Sevilla, habían sido catalogados, no sin cierta aproximación, como “Escuela de Murillo” siglo XVIII.

El primero de ellos es el *Nacimiento de la Virgen*. Un cuadro que se basa en composiciones ya conocidas, como el realizado por Murillo en 1660 para la capilla de Concepción de la Catedral sevillana, que hoy se encuentra en el museo del Louvre²⁸, donde se recoge el momento del lavado de María niña por una serie de sirvientas o doncellas y acompañadas por ángeles que la ayudan y la sirven.

La escena se representa en un interior palaciego en cuyo fondo podemos observar a Santa Ana en un lujoso lecho conversando con San Joaquín. En la franja superior observamos un rompimiento de gloria en el que se dejan ver unos ángeles que repite Soriano en muchas de sus obras.

En cuanto a la *Anunciación de la Virgen* podemos constatar que se inspira claramente en las composiciones de semejante asunto efectuadas en fechas anteriores por Murillo, como la *Anunciación* del Rijksmuseum, Ámsterdam de hacia 1660 o la que se encuentra en la Santa Caridad, con el que comparte la figura de la Virgen, el cesto de labores, la gloria desde donde desciende el espíritu y algo transformado el arcángel. También tiene similitudes compositivas con una que se vendió en Buenos Aires recientemente y que estaba catalogada como “*escuela de Murillo*”.

San Gabriel esta genuflexo en el suelo delante de la Virgen indicando con la mano derecha al Espíritu Santo que desciende de una gloria de ángeles, mientras con la izquierda sujeta una vara

²⁷ Son de formato apaisado y tienen unas dimensiones aproximadas de 60 cm. x 90 cm. es un ciclo pictórico de la vida de la Virgen y lo conforman las siguientes obras por orden cronológico *Nacimiento de la Virgen; Anunciación; Los desposorios; Sueño de San José; Visitación de la Virgen a Santa Isabel; Adoración de los pastores; Adoración de los Reyes; La Circuncisión del niño Jesús; purificación de la Virgen y La presentación del niño Jesús en el templo y La huida a Egipto.*

²⁸ El mariscal Soult se apropió de esta obra en vez del *San Antonio* de la catedral sevillana, parece que convencido por los propios canónigos en VALDIVIESO, Enrique. *Murillo, catálogo razonado de pinturas.* Madrid, 2010, pág. 116.

de azucenas, símbolo de la pureza de María. La Virgen presenta el prototipo de caras que Soriano hace para sus vírgenes, con el rostro ancho, nariz algo gruesa y labios carnosos. Es característico el azul y el rojo intenso que da al manto y a la túnica de la Virgen.

El cuadro de *Los Desposorios de la Virgen y san José* se desarrolla en un interior palaciego de monumentales arquitecturas. Parece que toma alguna referencia formal de un grabado de Schelte Adams Bolswert, basado en un dibujo de Paul Pontius²⁹, pero de una manera muy libre. Esto se puede observar en algún personaje como el acolito que sostiene el libro de los esponsales o en algunos detalles de la imagen de la Virgen. Higuera de la Sierra (su pueblo natal) conserva otro cuadro del mismo tema que se le atribuye a él. Es un cuadro muy en la línea de Murillo e incluso similar, compositivamente, al que se conserva en la Wallace Collection de Londres. Más semejanzas se podrían ver con el ejecutado por Valdés Leal para la catedral de Sevilla. Pero adolece de la soltura y la calidad del que se conserva en Jerez por lo que podría pertenecer a una primera etapa.

En el cuadro de *El sueño de San José*, éste se encuentra dormido y sedente, apoyando su brazo izquierdo en una mesa, mientras que un ángel le indica en el sueño que el hijo que esperaba María no era obra de varón, sino del Espíritu Santo. Al fondo podemos observar a la Virgen que esta recogida en oración con la presencia del Espíritu Santo. Hay algunas formas que recuerdan a composiciones de Murillo como la figura de San José que parece evocar al joven del *Sueño del patricio* del Prado. Asimismo el ángel recuerda vagamente a uno de los que aparecen en la *Cocina de los ángeles* del Museo del Louvre.

En la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* se vuelven a repetir los cánones marianos de Soriano amenizado por el detalle anecdótico de la muchacha que esta apostada en la puerta vestida de una manera popular.

La Adoración de los pastores es casi una copia literal del realizado por Murillo que atesora el Museo de Sevilla (proveniente de los capuchinos y fechado hacia 1668), aunque aquí ha transformado el formato original del maestro en horizontal. Otros elementos formales están tomados de la versión del Prado.

La Adoración de los reyes comparte algunos detalles iconográficos vistos en Murillo, en concreto con el que se conserva en el Toledo Museum of Art (USA.), como el rey Baltasar genuflexo que besa al niño Jesús que porta su madre, o el paje que le recoge el manto. Curiosamente, también comparte algunas similitudes con el cuadro que pintó Francisco de Zurbarán en 1638 y que actualmente está en el museo de Grenoble (Francia). Tanto la actitud de Baltasar, como el paje o la inspiración exótica del resto de la comitiva indican que partan de un

²⁹ Escuela de Rubens. Primera mitad del siglo XVII.

grabado común. Asimismo recuerda, con bastante parecido a una obra de Matías de Arteaga y Alfaro del mismo tema que se vendió hace unos años en subasta³⁰.

En la *Circuncisión del niño Jesús en el templo*³¹, al centro está un sacerdote o *anciano* que sujeta al niño Jesús, mientras otro *sacerdote* se aplica a proceder al mencionado rito, mientras que un tercero, lee el ritual. A la izquierda de la composición se encuentran San José y la Virgen que contemplan recogidos la escena y al otro lado un monaguillo porta las toallas en un brazo, mientras con el otro coge el cirio. En el centro de la composición se encuentra un coro de querubines alrededor del anagrama de Cristo “JHS” por ser en este momento cuando le impusieron el nombre “Jesús”.



Fig. 3. *La Purificación de la Virgen y Presentación del niño Jesús en el templo*. Colección particular, Jerez de la Frontera (Cádiz). Segundo tercio del S. XVIII. Fotografía del autor.

*La Purificación de la virgen y Presentación del niño Jesús en el templo*³²(Fig.3). En este cuadro se desarrolla la ceremonia del ofrecimiento de la ofrenda ³³ que discurre en el interior del templo de Jerusalén. En el centro se sitúa el anciano Simeón que coge al Niño, mientras transcurre la famosa profecía. Sus padres admirados, contemplan la escena y otros familiares (quizás Joaquín

³⁰ Sotheby's Londres, 7 de Julio 1993. Lote 195.

³¹ La circuncisión era una ceremonia que se practicaba a los ocho días del nacimiento.

³² O también llamado *el rescate* era una ceremonia posterior al nacimiento.

³³ Que en el caso de Jesús se trató de un par de tórtolas.

y Ana) acompañan tan sublime momento. Esta composición se basa en un grabado de Paul Pontius (Fig.4) sobre composición de Rubens de 1638³⁴. Ruiz Soriano ha invertido el grabado del pintor flamenco, copiando todas las figuras, salvo el grupo de mujeres con niño que figuran detrás de la Virgen. Además ha incorporado dos ancianos; uno se encuentra detrás de Simeón y en el otro, el sacerdote que luce sobre su cabeza un tocado o filacteria. La disposición de las escaleras es idéntica, incluso toma prestadas algunas referencias arquitectónicas (aunque de una manera más sencilla). El formato del cuadro es apaisado en vez de vertical, recortando por lo tanto la escena y eliminando arquitectura.



Fig. 4. *La Purificación de la Virgen y Presentación del niño Jesús en el templo.* Grabado de Paul Pontius, segundo tercio del S. XVII.

La escena de la *Huida a Egipto* se basa en la versión realizada por Murillo que se conserva en el museo de Budapest. No obstante, Ruiz Soriano ha añadido el ángel que tira del burro y ha omitido la pareja de angelitos que Murillo pintó. Habría que destacar el hecho de que esta serie presumiblemente ha llegado completa hasta nuestros días, de forma semejante al ciclo que Andrés Pérez, pintó para la iglesia de Puerto Serrano³⁵.

Otra obra que atribuimos al pintor es un *santo obispo* (Fig.5). El santo equívocamente identificado por san Nicolás (debido a una cartela con la inscripción “*Sancte Nicolae curam*

³⁴ El cuadro original está en la catedral de Amberes. Es el ala derecha del tríptico del *Descendimiento de la cruz* de Peter Paul Rubens.

³⁵ El cual solo conserva siete de los doce originales. ARANDA BERNAL, Ana y QUILES GARCÍA, Fernando. “Una serie del pintor Andrés Pérez (1669-1727) en la parroquia de Puerto Serrano”, en *Laboratorio de Arte* 200, nº 18, 2005, págs. 249-257.

domus age” incorporada en fechas recientes) se encuentra en otra colección particular sevillana. Quizás pudiera tratarse de algún santo mártir relacionado con la ciudad como san Ildefonso. Este se encuentra sentado, revestido con la habitual indumentaria episcopal de mitra, capa pluvial y báculo, rodeado de ángeles que sostienen algunos atributos como la cimitarra (con la que sería martirizado), la palma de martirio y un libro, que quizás aluda la Sagrada Escritura o a algún escrito que realizara. En el rostro del santo se observa el prototipo creado por Ruiz Soriano en especial el tratamiento de los ojos. También los angelillos se repiten en otras obras creadas por él.



Fig. 5. *Santo obispo*. Colección particular, Sevilla. Segundo tercio del S. XVIII. Fotografía del autor.

También en la iglesia de Santiago de Écija, en la capilla de los Monteros, se aloja un lienzo con la escena de la Trinidad que bien pudiera adscribirse a la obra de Ruiz Soriano. Esta atribución se puede realizar por la afinidad estilística de composición de Dios Padre e Hijo y por los ángeles que rodean a la Trinidad y en los que se apoyan y las obras de Soriano. A él le debemos un precedente iconográfico que se encuentra en su Higuera natal, que ostenta detalles un tanto ingenuos como las desproporcionadas cabezas de los querubines situados en los ángulos o la cierta tosquedad en el tratamiento de la figura de Dios Padre. Aunque la de Higuera conserva ese tratamiento agradable y cariñoso que transmiten sus obras, sería de la primera época de Soriano y en cambio, creemos que esta obra sería posterior de la década de los treinta.

Interesante por la calidad de la obra, las dimensiones y el emplazamiento, la catedral de Córdoba, es la *Aparición de la Virgen del Carmen a san Simón Stock*³⁶. La Virgen está en medio del cuadro sentada con Jesús niño en su regazo que muestra con una mano el escudo carmelitano que tiene su madre a modo de broche, mientras su madre está entregando el escapulario al santo que se encuentra en un ángulo del cuadro. La virgen tiene esa gloria de ángeles tan características de las composiciones murillescas, aunque Soriano recrea en sus rostros las consabidas facciones infantiles.

Sin duda interesante y fructífera fue la estancia del artista en la ciudad de Utrera (Sevilla), donde se sabe que realizó una gran cantidad de obras, tanto cuadros de caballete como pintura mural. A raíz de la predicación de fray Isidoro de Sevilla en Utrera, en 1707 se propaga la devoción a la Divina Pastora en dicha ciudad³⁷. En 1715 se instala una imagen de esta advocación en la capilla de San Bartolomé, donde había predicado el fraile y se empieza a pensar la construcción de una capilla camarín que la albergase. El historiador utrerano Javier Mena descubrió hace unos años estas pinturas, ocultas bajo una capa de cal, antes de la destrucción de las tres cuartas partes de la capilla³⁸. También apareció la firma de Ruiz Soriano y el año de estas, 1722 en que contaría aproximadamente con unos 30 años. Estas pinturas se blanquearon a finales del XIX y a finales del XX tres de los muros que la constituían se derribaron. En el resto que aún se conserva están representado un San Miguel arcángel (muy propio de la iconografía pastoreña) y un San Juan Bautista en regular estado de conservación³⁹.

Ana Aranda identificó como de su mano las pinturas de la iglesia de los carmelitas utreros (muy cercana a la de San Bartolomé, aunque las ve posteriores de 1722 por las diferencias técnicas que presentan con las anteriores⁴⁰). El estudio de las pinturas murales es algo complicado, sin duda un complejo pictórico muy interesante y bastante integro⁴¹. Los óvalos de los evangelistas en las pechinas de la cúpula parecen posteriores. En el arco toral de la derecha, en la embocadura hay pinturas en óvalos representando a San José, San Joaquín, Santa Ana y

³⁶ Según la tradición en 1251, la Virgen María, acompañada de una multitud de ángeles, se apareció a San Simón Stock, General de los Carmelitas, con el escapulario de la Orden en sus manos, y le dijo: "Tú y todos los Carmelitas tendréis el privilegio, que quien muera con él no padecerá el fuego eterno"; es decir, quien muera con él, se salvará.

³⁷ JIMÉNEZ BALLESTEROS, Alfonso. "Pinturas murales de Juan Ruiz Soriano en Utrera", en *Archivo Hispalense*, 1996, N° 79, 240, pág. 163-175.

³⁸ En la actualidad solo permanecen en pie las pinturas que están en la pared trasera de la iglesia de San Bartolomé.

³⁹ En el actual retablo de la Virgen de las Angustias, hay dos pinturas sobre tabla que también se podían atribuir a Ruiz Soriano, sobre todo por la cercanía con la otra obra mural. Se trata de San Crispín y San Crispiniano de tamaño académico. Están representadas de pie con sendos libros y a los pies tienen unos atributos de materiales de zapatería como corresponde a su trabajo y a su patronazgo.

⁴⁰ ARANDA BERNAL, Ana y QUILES GARCÍA, Fernando. "La pintura de Juan Ruiz Soriano...", op. cit., pág. 13.

⁴¹ No la única en Utrera, donde también hay que destacar en la antigua iglesia jesuita de San Francisco el Nuevo la teatral la cúpula con la *Apoteosis de la Compañía de Jesús*, obra atribuida al sevillano Juan Espinal o a alguno de sus coetáneos como Vicente Alanís.

santas carmelitas. En el segmento de bóveda hay una gran pintura desgraciadamente casi pérdida y otras santas. En el de la izquierda, está San Miguel y santos de la orden y en la gloria de la bóveda hay una representación de la Coronación de la Virgen⁴². En la parte superior del muro una Virgen de la Misericordia que acoge en su manto a reyes, papas y diferentes santos de la orden. También hay yeserías pintadas o fingidas⁴³ fileteadas en dorado con cabezas de querubines, frutas o guirnalda que vienen a completar dicha decoración⁴⁴. Tienen relación las pinturas conservadas en la capilla sacramental de la iglesia de los Terceros.

En la iglesia de Santa Maria de la misma localidad tenemos varias pinturas en la sacristía y el despacho parroquial atribuibles a Soriano. En este último espacio hay uno muy interesante por su iconografía, la “*Visión de San Pedro*”. En Jaffa, en la casa de Simón el curtidor de pieles, san Pedro tiene la célebre visión del mantel que descendía del cielo que contenía toda clase de animales, puros e impuros. Una voz le ordenó a este matarlos y comerlos y a no considerar como inmundo lo que Dios había purificado⁴⁵.

En el cuadro aparecen dos ángeles que descienden volando trayendo el mencionado mantel cargado de animales, aquí algo fantaseados y con aspecto de peces. Pedro que estaba en la lectura o en la oración algo asustado contempla el extraño espectáculo. El santo arrodillado vestido con túnica azul y el manto ocre dorado como es normal en su representación, y con las características fisionómicas típicas suyas de hombre anciano, tiene un manojito de llaves a sus pies como atributo. Los ángeles muy bellos se asemejan a otros que aparecen en otras representaciones suyas.

En la sacristía de la misma iglesia hay al menos dos retratos de busto que pudieran ser obra suya. Son obras de pequeñas dimensiones con un marco de imitación de carey que ponen la leyenda “H. desta hermandad de s.sP” que no sabemos si eran de una antigua hermandad dedicada a san Pedro en santa María. El primero de ellos representa a un cardenal. Este mira al frente con la típica indumentaria cardenalicia, muceta y solideo purpura y debajo tiene una filacteria que lo identificaría “El emin. D. carlos de Borja cent...” (Fig.6). Pudiera tratarse de Carlos de Borja

⁴² Parecida a la *Coronación de la Virgen* de Ruiz Soriano conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

⁴³ Para saber más de este tema se puede leer MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José. “Yaserías fingidas en la Sevilla de finales del Seiscientos”, en *Andalucía Barroca*, Vol. 1, 2009, Arte, arquitectura y urbanismo, págs. 147-158.

⁴⁴ Como aclara el historiador Javier Mena se pueden observar dos manos diferentes en esta decoración apreciable en la Virgen de la Misericordia, algo más tosca.

⁴⁵ Esta visión fue una señal de la conversión de los gentiles a Cristo (Hechos. Cap. 10). El apóstol Pedro fue así el primero en abrir la puerta de la fe a los gentiles, bautizando a Cornelio, el centurión romano en Cesárea.

Centellas y Ponce de León (Gandía, 29 de abril de 1663 - Real Sitio de San Ildefonso, 8 de agosto de 1733) ⁴⁶.



Fig. 6. *Cardenal Carlos de Borja*. Iglesia de Santa Maria de Mesa, Utrera (Sevilla). Segundo tercio del S. XVIII. Fotografía del autor.

El segundo parece que se trata de don Luis de Salcedo y Azcona (1722-1741)⁴⁷. Aparece de busto con muceta y cruz pectoral. Su rostro anciano y bondadoso se dirige al espectador. El tercero representado de la serie parece ser don Alonso Marcos de Llanos y Argüelles (1783-1795), arzobispo ilustrado y se podría identificar por similitud con retratos de este y por tanto cronograficamente es posterior a Soriano.

En la iglesia de Santiago hay una serie de cuatro lienzos de la vida de la Virgen atribuibles a Soriano también. El primero de ellos *la Anunciación* es muy similar al que se encuentra en la colección particular de Jerez de la Frontera (Cádiz)⁴⁸, aunque aquí la filiación murillesca es aún más clara. Sobre todo con *la Anunciación* de este de 1648 que se conserva en el Museo del Prado con el que comparte la figura de la Virgen, el cesto de labores, la gloria desde donde desciende el Espíritu Santo y el arcángel en idéntica pose. La escena de *los Desposorios de la Virgen*⁴⁹ es un

⁴⁶ Abad de Alcalá la Real, obispo y cardenal, primer Vicario General de todos los ejércitos del rey de España.

⁴⁷ Cedió su biblioteca, inicio de la Biblioteca Arzobispal. Contribuyó generosamente a la ampliación de la capilla de la Antigua, en la Catedral donde se halla enterrado. En su tiempo tuvo lugar el traslado definitivo del cuerpo de san Fernando a la urna de plata en mayo de 1729 en presencia de la corte de Felipe V, entonces en Sevilla.

⁴⁸ Aunque de manera inversa.

⁴⁹ Higuera de la Sierra (su pueblo natal) conserva otro cuadro del mismo tema que se le atribuye a él.

cuadro muy en la línea de Murillo e incluso similar, compositivamente, al que se conserva en la Wallace Collection de Londres.

El siguiente de la *Adoración de los pastores* recuerda al de la colección particular de Jerez de la Frontera y al de Murillo que esta en el Museo de Sevilla⁵⁰, aunque aquí ha transformado el formato original del maestro en horizontal. Otros elementos formales están tomados de la versión del Prado. Hay en cambio algunas zonas más torpes como el San José o algunas partes anatómicas.

La escena de la *Huida a Egipto* se basa en la versión realizada por Murillo que se conserva en el museo de Budapest. No obstante, Ruiz Soriano ha añadido el ángel de espaldas que tira del burro, otro a su lado y ha omitido la pareja de angelitos que Murillo pintó. La Virgen, tocada con un sombrero de campesina o gitana, montada encima del burro sostiene a Jesús niño. Este se dirige a San José que le ofrece cariñosamente una fruta. Completando la escena esta un querubín que coge dátiles de la palmera como relatan los textos apócrifos. La escena se completa con un arco de triunfo en ruinas al fondo.

En el santuario de Consolación podemos adscribir dos obras a Ruiz Soriano, en la embocadura del arco del camarín, se trata de los padres de la Virgen, Joaquín y Ana. Este retablo es del artista sevillano Francisco Javier Delgado⁵¹. Su programa iconográfico se divide en dos partes. En el cuerpo principal del retablo, las representaciones escultóricas de *San José*, *San Joaquín*, *la Anunciación* y *la Visitación*. Estas dos pinturas de formato rectangular y de tamaño natural vienen a completar la genealogía temporal de Cristo que esta desarrollada en el retablo y que en este caso están de frente a su hija en la disposición del camarín. Están representadas erguidas. Santa Ana esta vestida con túnica de color violeta, manto ocre y una toca verde. La santa porta en su mano derecha un lirio, atributo de su hija, como un reconocimiento de su pureza. San Joaquín esta representado como un venerable anciano con barbas blancas con su habitual indumentaria de pastor. Tiene un tocado o turbante tipo hebreo con velo, abrigo con vuelta de cordero y manto rojo y un borrego a los pies. Esta señalando con una mano posiblemente en dirección a la Virgen. Suponemos que estas pinturas estarían realizadas una década después de la culminación del retablo como hacia 1722 o 23 y se tratan de dos buenas composiciones que vienen a engrosar el corpus de Soriano en un lugar tan emblemático para la villa de Utrera.

Esta veintena de obras inéditas que damos a conocer (la serie de la vida de la *Virgen*, la *Virgen de la Antigua con Rodrigo Fernández de Santaella*, el *santo Obispo*, la *Virgen de la Paz*,

⁵⁰ Proveniente de los capuchinos y fechado hacia 1668.

⁵¹ El 24 de julio de 1713 se dio por finalizado el “retablo puesto en el altar mayor del convento de Consolación”. Fue inaugurado con una gran corrida de toros y por ella se pagó la cantidad de 3.269 reales. Una impactante máquina barroca de considerables proporciones, que hasta entonces había ocupado otro retablo erigido a principios del siglo XVII, bajo el patrocinio del conde duque de Olivares. Esta nueva autoría ha sido descubierta en 2012 por el historiador Julio Mayo.

la *Virgen del Rosario* y la *Trinidad* de Écija, la *Virgen del Carmen*, y las localizadas en Utrera) vienen a engrosar el corpus pictórico del pintor Juan Ruiz Soriano que aunque todavía exiguo, ha ido creciendo en los últimos años gracias entre otros a las aportaciones de los profesores Enrique Valdivieso y Ana Aranda. Además nos proporciona una valiosa información sobre el método de trabajo del pintor, en el que alterna el uso de estampas - en su mayoría flamencas – con modelos copiados entre otros de Valdés Leal, Matías de Arteaga, y sobre todo de Murillo y su escuela, pero reelaborándolas de una manera muy inteligente y sutil. Estas pinturas, y en especial las de la vida de la Virgen de Murillo, bien las pudo observar en iglesias y conventos sevillanos, donde decoraban los muros de distintas dependencias. La mayoría de las pinturas son de pequeño o mediano formato salvo la *Virgen de la Antigua*⁵² y la del Carmen, que tiene unas dimensiones mayores. Para concluir podemos afirmar que las últimas investigaciones sobre Ruiz Soriano y otros pintores coetáneos han arrojado luz a un siglo eclipsado por la figura preeminente del genial Murillo y la primera generación de pintores sevillanos.

⁵² Mide 2'2 x 1'5 mt.

PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DE LA MERCED EN ANDALUCÍA. SEMBLANZAS BARROCAS

M^a Teresa Ruiz Barrera, Doctora en Historia del Arte, Universidad de Sevilla

Una vez conquistados los territorios por los cristianos las órdenes religiosas se prestaron a conseguir terrenos en los que fundar sus respectivos conventos, y patronos que los financiaran. Poco a poco emergieron los imponentes edificios religiosos góticos o renacentistas que, en la época barroca, se remodelaron o en muchos casos, transformaron casi completamente. Los mercedarios, en relación al incremento del papel que, a nivel social, económico y religioso, iban obteniendo, asistieron a un creciente auge de la imagen devocional de la orden¹. En consonancia desplegaron en el siglo XVII una importante labor de mecenazgo cultural, emprendiendo la redecoración de sus viejas iglesias y cenobios, o erigiendo nuevas construcciones que, a su vez, debieron ser enriquecidas con retablos, esculturas y pinturas en aras de la renovación que preconizaba el Concilio de Trento y, el estilo barroco, ya sabemos, ensalza plásticamente sus tesis doctrinales², sobre todo los descalzos que, desde 1622, eran ya autónomos. Este nuevo ornato se enfocó a difundir el mensaje cristiano, la temática mariana – la mayoría de los conventos se titulaban de Nuestra Señora de la Merced, de las Mercedes o se ponían bajo otra advocación mariana, caso de la Inmaculada en Granada, Lora, Écija, o el de Nuestra Señora de Belén, en Granada y Sanlúcar de Barrameda, ambos de la descalcez-; hacer patente su carisma propio – redención de cautivos –; la hagiográfica con las vidas más o menos legendarias del fundador y de los miembros destacados en santidad, artes o letras; en definitiva, enseñar modelos de la fe, de la piedad y del prestigio alcanzado por ambas órdenes mercedarias. Y por último, el triunfo de las propias órdenes junto con algunos temas bien alegóricos bien legendarios que aúnan a los religiosos con la tradición local de cada ciudad. Dado el considerable volumen de conventos - veinticuatro de la Merced y veintiuno de los descalzos, en nuestra comunidad autónoma, Badajoz y Murcia -, y de obras artísticas que acumularon tales conventos, así como el espacio, forzosamente breve, del que dispongo en estas páginas, tan solo esbozaré los principales programas iconográficos pictóricos de temática hagiográfica y alegórica. Dichos programas

¹ ZURIGA SENNET, Vincent F. *La imagen devocional en la Orden de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2007, pág. 156.

² MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma, estudios sobre la iconografía de fines del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro, 2001, pág. 30.

fueron plasmados por los artistas basados en los planteados por frailes entendidos en las fuentes literarias y hagiográficas de su orden³. Tampoco debe obviarse que en las propias órdenes religiosas se aceptaban y valoraban a los artistas, como por ejemplo, en la Merced, el pintor fray Agustín Leonardo de Argenzola o el maestro de obras, fray Antonio de la Concepción⁴.

El primer programa iconográfico tiene como centro al fundador, *san Pedro Nolasco*. La mayor parte de las comunidades conventuales contrataron ciclos biográficos, más o menos similares a la temática que desplegaban los veinticinco dibujos que Juseppe Martínez, pintor aragonés afincado en Roma, realizara en mayo o junio de 1622, preparando la canonización, finalmente lograda en 1628. Para ello, poco antes se pasaron a cobre por Mateo y Juan Federico Greuter, más la colaboración de Lucas Ciamberlano en una estampa⁵, siendo estas el punto de partida de la mayor parte de la hagiografía nolasquiiana barroca. Otros pintores y grabadores de los siglos XVII y XVIII fueron los autores de escenas hagiográficas basadas en la leyenda que paulatinamente ampliaron la lista con temas bien de carácter general bien de carácter localista, más enraizados en cada ciudad.

Algunos ciclos se iniciaron con anterioridad, como el de la casa grande de Sevilla, de h. 1601-1612, realizado al alimón por Francisco Pacheco y Alonso Vázquez. Las obras andaluzas se hallan mayormente en museos nacionales y extranjeros. In situ se conserva el dieciochesco del convento de san Andrés de Marchena (Sevilla) que, de discreta calidad, es de mayor valor iconográfico, ya que el anónimo autor se apega mucho a las estampas conocidas. El más interesante por su dependencia temática del ciclo romano es el de Córdoba, conservado, en su mayoría, en dependencias del antiguo convento, hoy Diputación Provincial.

Curiosamente, el ciclo de Juseppe Martínez no se inicia con el «nacimiento del fundador», pero otros sí lo hacen como un lienzo dieciochesco adscrito al taller de Ignacio Cobo de Guzmán (1735-1745, M. de Bellas Artes, Córdoba) o el que debió tener el de Écija, de la misma autoría⁶. A los pocos días de nacer, se produce un hecho extraordinario, recurrente en otras hagiografías,

³ ZURIAGA SENNET, Vincent F. *La imagen devocional en la Orden de la Merced...*, op.cit, págs. 155-158.

⁴ RAVÉ PRIETO, Juan Luis. “El convento de san Andrés de Marchena”, en *San Andrés. Mercedarias descalzas 1637 -2012. [Catálogo de Exposición]* Marchena, MM. Mercedarias descalzas, 2012, pág. 9.

⁵ DELGADO VARELA, José M^a. “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco”, *Estudios*, nº 35-36, 1956, págs. 274-285. Debe consultarse también, MANRIQUE ARA, M.^a Elena. “La Historia di San Pietro Nolasco del pintor Jusepe Martínez (Roma, 1622-1627)”, en *Analecta Mercedaria*, nº 15, 1996, págs. 73-115. La serie fue supervisada por el procurador general, fray Alfonso de Molina, autor de las descripciones y textos latinos que las acompañaban.

⁶ VALVERDE MADRID, José. “Las pinturas de José Cobo de Guzmán en el Convento de la Merced de Écija”, *La Merced*, nº 1, 1966, págs. 30-32. RUIZ BARRERA, M.^a Teresa. “La Orden de Santa María de la Merced Redención de cautivos cristianos”, en *La Orden de la Merced en Écija (siglos XVI-XXI)*, Écija, Asociación cultural ecijana “Martín de Roa”, 2007, 2007, pág. 61.

el denominado «milagro de las abejas»⁷, efigiado, por ejemplo, en un anónimo lienzo (mediados del siglo XVII, M. de Bellas Artes, Burdeos)⁸. Igualmente insólito es el tema de la profecía hecha a Nolasco, con tres años, sobre su futura misión redentora, pintada por Domingo Martínez ornando uno de los pilares del arco toral del antiguo templo de la casa grande hispalense (1727, M. de Bellas Artes, Sevilla)⁹. Desde la infancia, su caridad se hace patente y así surge el tema de «san Pedro Nolasco niño dando limosnas» (s. XVIII, óleo anónimo, convento mercedario descalzo de san Andrés, Marchena)¹⁰. Más conocida es «La partida a Barcelona», abandonando Francia para alejarse de la herejía cátara¹¹, escena representada por Zurbarán (1628-1630, Academia de san Carlos, México). El maestro elige una sencilla composición en que un paisaje es el fondo de la acción de unos jóvenes que intentan retener a Nolasco a su lado, sujetándole por un extremo de la capa¹². En Córdoba, Cobo de Guzmán invierte la acción, la dota de más dinamismo y personajes a la par que las vestiduras son propias de su época¹³. Como prueba de su servicio a los pobres y enfermos, en la misma serie cordobesa encontramos a «Nolasco atendiendo a un leproso»¹⁴, tema escasamente representado, lo que añade valor iconográfico al artístico.

⁷ DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*. Tomo I, Madrid, Manuel Penedo Rey, 1973, pág. 24.

⁸ GÁLLEGO, Julián et al. *Zurbarán*. Barcelona, Polígrafa, 1976, pág. 74. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pág. 278. Mide 166 x 212 cm. RUIZ BARRERA, M.^a Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla*. Roma, Fratrum editorum Ordinis de Mercede, 2008, pág. 168. RUIZ BARRERA, M.^a Teresa. “Esbozos iconográficos de san Pedro Nolasco según la Historia de la Orden de Tirso de Molina”, en *Tras las huellas de Tirso... Homenaje a Luis Vázquez Fernández*, Roma, Fratru editorum Ordinis de Mercede, 2013, pág. 254.

⁹ RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op.cit, pág. 168. RUIZ BARRERA, María Teresa. “Esbozos iconográficos de San Pedro Nolasco...”, op. cit, pág. 255.

¹⁰ DELGADO VARELA, José María. “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco...”, op. cit, págs. 274-275. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit, pág. 169.

¹¹ DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit. t. I, pág. 28.

¹² DELGADO VARELA, José María. “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco...”, op. cit, págs. 274-275. El ciclo de Zurbarán es conocido por un anónimo manuscrito conservado en la Institución Colombina de Sevilla - *Memoria de las admirables pinturas que tiene este Real Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos de esta Ciudad de Sevilla. Se hizo Año de 1732 -*, citado por SÁNCHEZ CANTÓN, José F. “La vida de San Pedro Nolasco: Pinturas del Claustro del Refectorio de la Merced Calzada de Sevilla”, *La Merced*, nº 42. 1922, pág. 213. VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis. “Pintura y escultura del Convento Grande de la Merced de Sevilla en 1730”, *Estudios*, nº 200-201, 1998, págs. 191-208, da a conocer una memoria anterior a la de la Colombina. Dada la extensa bibliografía existente sobre el lienzo, sólo destaco SORIA, M. S. *The Paintings of Zurbarán*, Londres, Phaidon Press, 1955², pág. 33. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Alberto. *Programas iconográficos...*, op. cit, pág. 274. Mide 171 x 212 cm. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit, pág. 169.

¹³ PÉREZ, Manolo. *Exposición de Arte Sacro de la Diputación de Córdoba. [Catálogo Exposición]*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2010, pág. 27. Mide 210 x 172 cm.

¹⁴ RUIZ BARRERA, María Teresa. “Esbozos iconográficos de San Pedro Nolasco...”, op. cit, pág. 256.

En Barcelona, como mercader conoce la esclavitud que padecían muchos cristianos en cárceles musulmanes y, dedica su vida a liberarles desde 1203. Quince años más tarde crea la orden mercedaria. La temática diferencia dos fases. En la llamada «Descensión de María de la Merced a san Pedro Nolasco», se representa la fundación espiritual ya que la Virgen inspira a Nolasco su creación («aparición» en la madrugada del 1 al 2 de agosto)¹⁵. Pero dado que el ciclo romano la presentaba entregando el hábito a Nolasco mientras, en la lejanía, Jaime I de Aragón y san Raimundo de Peñafort también asistían a la «visión»¹⁶, surgió la aparición tripartita. La escena es, hoy, cuestión superada en la historiografía de la orden, pero acaso sea uno de los temas iconográficos de más feliz acogida en el arte barroco, como por ejemplo, en el lienzo de Risueño para los mercedarios descalzos (1693-1712, M. de Bellas Artes, Granada)¹⁷. Los pintores resolvieron la simultánea aparición situando a los tres en un mismo lugar, normalmente estancias palaciegas y arrodillados ante la Virgen. Evidentemente se prefirió a Nolasco en solitario, recibiendo el mensaje celestial y, así se aprecia en el lienzo de Zurbarán (1629-1630, colección privada, París)¹⁸, en el de Miguel Alonso de Tovar (1723, M. de Bellas Artes, Sevilla)¹⁹; o en el de José Risueño para los descalzos granadinos en la serie ya citada²⁰. La segunda fase es la efectiva erección de la orden redentora, laical y religiosa al mismo tiempo, en la catedral barcelonesa, en ceremonia presidida por su obispo Berenguer de Palou, quien otorga el hábito a Pedro Nolasco el 10 de agosto de 1218, día de san Lorenzo - por eso será considerado patrón de la orden -. Pero la tradición hace que sean entregados hábito y escudo por Jaime I y Peñafort²¹, tal y como lo representa Risueño para la Merced descalza granadina²². El mismo tema se halla en la serie cordobesa junto con la «Tonsura de san Pedro Nolasco» - irreal pues nunca se ordenó sacerdote -, así como la confirmación de la orden dada por Gregorio IX en 17 de enero de 1235 -

¹⁵ PEREDO MEZA, Saúl et al. *La Orden de Santa María de la Merced (1218-1992). Síntesis histórica*, Roma, Instituto Histórico de la Orden de la Merced, 1997, págs. 5 y 22-23.

¹⁶ DELGADO VARELA, José María. “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco...”, op. cit, pág. 274. Lámina IV de la serie romana.

¹⁷ Mide 122 x 184 cm. TENORIO VERA, Ricardo et al. *Inventario de pintura, dibujo y escultura. Museo de Bellas Artes de Granada*. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pág. 139.

¹⁸ DELENDÁ, Odile et al. “Precisiones sobre la vida y obra de Francisco de Zurbarán”, *Zurbarán. IV centenario [Catálogo Exposición]*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1998, págs. 13-14. RUIZ BARRERA, María Teresa. *La Virgen de la Merced. Iconografía en Sevilla*. Madrid, Revista Estudios, 2002, págs. 74-75.

¹⁹ Mide 230 x 115 cm. QUILES GARCÍA, Fernando. *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005, pág. 48. Con anterioridad, se adjudicaba su autoría a Meneses Osorio.

²⁰ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño: escultor y pintor granadino 1665-1732*. Granada, Universidad Caja de Ahorros, 1972, págs. 268-269. Mide 123 x 186 cm.

²¹ DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit, Tomo I, págs. 33-37. RUIZ BARRERA, María Teresa. “Esbozos iconográficos de San Pedro Nolasco...”, op. cit, pág. 259.

²² TENORIO VERA, Ricardo. *Inventario de pintura, dibujo y escultura...*, op. cit, pág. 143. DELGADO VARELA, José María. “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco...”, op. cit, págs. 275.

día de san Antonio Abad, por lo que también serán frecuentes sus efigies en los templos mercedarios -, presenta al fundador ante el papa, caso de un lienzo para la Merced cordobesa²³.

Escenas nolasquianas muy famosas son «La aparición del Apóstol San Pedro a Nolasco» y «la visión de la Jerusalén celestial», ambos temas incluidos en la serie romana²⁴. El máximo exponente andaluz en estos temas es Zurbarán, quien logra algunas de sus más preciadas composiciones para la Merced sevillana (1629, M. del Prado, Madrid)²⁵.



Fig. 1. *San Pedro Nolasco*. Convento de San José. Sevilla. Anónimo. Primera mitad del S. XVIII. Fotografía cedida por Caminos de Liberación.

Redentor varias veces en Valencia, en el norte de África y Granada²⁶, el tema es, por su propia idiosincrasia, uno de los más recurrentes. De hecho la iconografía nolasquiana más frecuente le representa como redentor bien con cepo de grilletes o cadenas en sus manos bien acompañado de uno o varios cautivos – ataviados a la usanza morisca -, caso de un anónimo óleo

²³ PÉREZ. *Exposición de Arte Sacro...*, op.cit, págs. 27. 61. Mide 210 x 172 cm. RUIZ BARRERA, María Teresa. “Esbozos iconográficos de san Pedro Nolasco...”, op. cit, págs. 260-261. Este tema es contrario a los textos “históricos” de la orden que hablan de otros mercedarios que la recogen, REMÓN, Alonso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos*. Madrid, Luis Sánchez impresor del Rey, 1633, f. 127v. DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit, t. I, pág. 54.

²⁴ *Ibidem*, Tomo I, pág. 76. DELGADO VARELA, José María. “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco...”, op. cit, págs. 279-280.

²⁵ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “La vida de San Pedro Nolasco...”, op. cit., pág. 213. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, Guadalquivir, 2003, pág. 255. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Alberto. *Programas iconográficos...*, op. cit., pág. 272. Miden 179 x 223 cm. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., págs. 172-173. 175-176.

²⁶ DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit., I, págs. 49-51. 62. 69.

(Fig. 1) (primera mitad del siglo XVIII, convento de mercedarias de san José, Sevilla). El lienzo presenta al fundador vestido con capa corta y portando sandalias, indicativo de su pertenencia a un convento de la descalcez, como en origen lo fue el convento femenino en el que se conserva²⁷. En el terreno pictórico cabe destacar los lienzos de la casa grande hispalense, obras de Alonso Vázquez - «San Pedro Nolasco despidiéndose del rey Jaime I» y «San Pedro Nolasco redimiendo cautivos» - y Francisco Pacheco, «San Pedro Nolasco embarcando para redimir cautivos» (h. 1601, M. de Bellas Artes, Sevilla) junto con «San Pedro Nolasco desembarcando con cautivos redimidos» del mismo autor y fecha (M. de Arte de Cataluña, Barcelona)²⁸. Merecen mencionarse asimismo «San Pedro Nolasco rescata a los cautivos», de Risueño, procedente de los descalzos granadinos²⁹, y la escena de redención de Cobo de Guzmán, uno de los mejores lienzos de la serie cordobesa.

La presencia de Nolasco en la conquista de algunas importantes ciudades es relevante en el programa áulico de la orden. «El hallazgo de la Virgen del Puig» o «La leyenda de la campana», demuestra la presencia de Nolasco en la toma de El Puig, junto a Jaime I y la vinculación de la orden con la monarquía aragonesa al igual que con la castellana. Su inclusión en el ciclo romano hizo que traspasara las lógicas fronteras geográficas. La leyenda cuenta que ambos hallaron una imagen mariana bajo una campana enterrada, indicada por la visión de siete estrellas brillando a media noche los sábados sobre un montículo³⁰. Uno de los primeros lienzos que la representan es el que pintara Zurbarán en 1630 (M. de Arte, Cincinnati) para la Merced sevillana³¹, aunque el lienzo de Córdoba se ajusta más a la estampa romana³². A semejanza con Valencia, se le representa acompañando a Fernando III en las conquistas de Córdoba y Sevilla, conectadas con la tradición local. Producto de la relación con el monarca castellano en el asedio a Ixbilia, nacen dos temas en Sevilla: el fundador acompañando al rey en la entrada en la ciudad conquistada – tal

²⁷ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique et al. *Sevilla oculta. Monasterios y Conventos de Clausura*. Sevilla, Guadalquivir, 1980, pág. 268.

²⁸ Los lienzos de Vázquez, miden 268 x 256 cm., y 195 x 255 cm., respectivamente. Los de Pacheco, miden 200 x 250 cm. y 195 x 255 cm. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Francisco Pacheco*. Sevilla, Caja San Fernando, 1990, pág. 20, láms. 10-11. FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. *El convento de la Merced Calzada de Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2000, pág. 108. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Alberto. *Programas iconográficos...*, op. cit., págs. 255. 258. 260-261. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., págs. 179-181.

²⁹ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, op. cit., pág. 269. Mide 123 x 186 cm. TENORIO VERA, Ricardo. *Inventario de pintura, dibujo y escultura...*, op. cit., pág. 142.

³⁰ REMÓN, Alonso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced...*, op.cit, ff. 62r-62v. El marmóreo grupo de Madre e Hijo, se ascriben a la época bizantina de Justiniano, www.monasteriodelpuig.es. Mide 98 x 62 cm. Pesa 200 k. Los temas corresponden a las láminas XVII y XVIII, DELGADO VARELA, José María. “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco...”, op. cit., pág. 281.

³¹ GAYA NUÑO, Juan A. *Zurbarán*. Barcelona, Aedos, 1948, pág. 25. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Alberto. *Programas iconográficos...*, op. cit., págs. 271. 274. fig. 88. Mide 164 x 208 cm. El lienzo de Marchena guarda gran similitud con el de Zurbarán, RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 171.

³² PÉREZ, Manolo. *Exposición de Arte Sacro...*, op. cit., pág. 57. Mide 201 x 169 cm.

y como aparece en las iglesias de san Clemente o la parroquia de santa María Magdalena (de Valdés Leal y Lucas Valdés respectivamente)³³-, y «San Fernando entrega la imagen de María de la Merced a san Pedro Nolasco» (h. 1634, catedral, Sevilla), ejecutado por el taller de Zurbarán (Francisco Reyna?, Juan Luis Zambrano?), dentro de la citada serie del maestro³⁴.

Otro famoso hecho extraordinario es el denominado «milagro del coro», leyenda que en el contexto mercedario vivifica a María como Madre fundadora y protectora de la comunidad, pues está rezando acompañada de ángeles vestidos de mercedarios ya que la comunidad duerme y sólo Nolasco, que acude a maitines, cayendo arrodillado al verla³⁵. Uno de los primeros ejemplos corresponde a los pinceles de Zambrano o, genéricamente, al Taller de Zurbarán (1634, catedral, Sevilla)³⁶, y muy interesante es el de Cobo de Guzmán³⁷. Conviene resaltar también que de este hecho milagroso se origina en la Merced una tipología mariana propiamente suya, como es la de Madre Comendadora o Superiora de la orden, quien sedente y con el libro de rezos o las reglas en la mano, preside la oración de los frailes y monjas en sus coros conventuales³⁸.

«San Pedro Nolasco penitente» es un tema, hasta cierto punto, poco representado, lo que añade un valor iconográfico a los lienzos existentes, como el granadino de Risueño³⁹ y, de menor calidad, «Cristo ayudando a portar una cruz a San Pedro Nolasco» (siglo XVIII, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Lora del Río, Sevilla), en que se efigia a un anciano Nolasco,

³³ RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., págs. 173-175.

³⁴ GUINARD, Paul. *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*. Madrid, Joker, 1967, pág. 160; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Alberto. *Programas iconográficos...*, op. cit., págs. 271. 279. Este asunto se asumía en pasadas épocas, ya que se creía que Nolasco murió hacia 1256, REMÓN, Alonso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced...*, op. cit., ff. 74v-75r. La imagen aludida se denomina «Fernandina» en honor a esta leyenda y se data en la primera mitad del siglo XIV. Titular del convento casa grande de la ciudad, permanece en el monasterio femenino de la Asunción de Sevilla desde la desamortización, RUIZ BARRERA, María Teresa. *La Virgen de la Merced...*, op. cit., págs. 54-57. 127-128; RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., págs. 83. 152. Tan extendida fue esta creencia que se la incluyó en algunos ciclos de la historia de la orden tanto en conventos peninsulares, caso del lienzo anónimo del siglo XVIII que adorna el claustro del emblemático monasterio de Santa María del Puig (Valencia), como para conventos hispanoamericanos, RUIZ BARRERA, María Teresa. “Esbozos iconográficos de san Pedro Nolasco...”, op. cit., pág. 269.

³⁵ DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit., Tomo I, págs. 69-70. VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Antonio. “Santa María de la Merced. Aspectos psicológicos”, *Estudios*, nº 161-162, 1988, pág. 79. DELGADO VARELA, José María. “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco...”, op. cit., pág. 279.

³⁶ GUINARD, Paul. *Zurbarán y los pintores españoles...*, op. cit., pág. 161. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, E. Valdivieso, 1978, págs. 114-115; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Alberto. *Programas iconográficos...*, op. cit., pág. 271. RUIZ BARRERA, María Teresa. *La Virgen de la Merced...*, op. cit., págs. 109-110.

³⁷ Mide 210 x 166 cm. PÉREZ. *Exposición de Arte Sacro...*, op. cit., pág. 55.

³⁸ CURROS ARES, M.^a Ángeles. “María de la Merced en el Arte”, en *Estudios*, nº 161-162, 1988, pág. 260. RUIZ BARRERA, María Teresa. *La Virgen de la Merced...*, op. cit., págs. 109-110. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 131.

³⁹ GILA MEDINA, Lázaro et al. *Los Conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada. Aproximación histórico-artística*. Granada, Universidad de Granada, 2002, pág. 61.

erguido, con una larga soga alrededor de su cuello ayudado por Jesús a cargar con la cruz, tal y como escribiera el descalzo fray Juan de la Presentación, en 1645⁴⁰.

Excepcional por su rareza es «San Pedro Nolasco peregrino», de Domingo Martínez (M. de Bellas Artes, Sevilla), tema alusivo a sus frecuentes peregrinaciones al monasterio de Montserrat, aunque el artista simplifica la escena descrita en la lámina X de los dibujos romanos⁴¹.

Temas poco conocidos son la prisión y torturas sufridas por Nolasco. Risueño lo presenta pisoteado por los musulmanes⁴²; y siendo golpeado por ellos, Cobo de Guzmán⁴³. También es raro la «Aparición de san Pedro Nolasco a un rey moro», de Jacinto de Molina Mendoza (mediados del siglo XVIII, M. de Bellas Artes, Granada)⁴⁴.

«El milagro de la barca», tema recurrente en otras hagiografías, refiere cómo sobrevive Nolasco a una travesía por el Mediterráneo en una barca desvencijada en la cual le abandonaron los musulmanes, arribando a costas cristianas al utilizar su propio cuerpo como mástil y como vela, su capa⁴⁵. Menciono sólo dos ejemplos, el lienzo del taller de Zurbarán para la Merced hispalense (h. 1634, Catedral, Sevilla)⁴⁶ y una anónima y pequeña pintura sobre mármol (siglo XVIII, palacio ducal de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda), antaño propiedad de los frailes descalzos de esta ciudad gaditana.

Los años transcurren y la vejez de Nolasco también es germen de representaciones artísticas. Desaparecido algún lienzo con el tema de la renuncia al gobierno de la orden por un Nolasco anciano⁴⁷, es más célebre es por el cual, a causa de su avanzada edad que le impide rezar

⁴⁰ RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo en Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 182.

⁴¹ La lámina X es la creadora del tema, DELGADO VARELA, José María. “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco...”, op. cit., pág. 275. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo en Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 182.

⁴² SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, op. cit., págs. 269-270. Mide 123 x 186 cm. TENORIO VERA, Ricardo. *Inventario de pintura, dibujo y escultura...*, op. cit., pág. 143.

⁴³ Mide 210 x 166 cm. PÉREZ, Manolo. *Exposición de Arte Sacro...*, op. cit., pág. 33.

⁴⁴ TENORIO VERA, Ricardo. *Inventario de pintura, dibujo y escultura...*, op. cit., pág. 148. Mide 123 x 185 cm.

⁴⁵ REMÓN, Alonso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced...*, op. cit., f. 58r.

⁴⁶ GUINARD, Paul. *Zurbarán y los pintores españoles...*, op. cit., pág. 160. GÁLLEGO, J. et al. *Zurbarán...*, op. cit., pág. 390, fig. 518. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla...*, op. cit., pág. 115. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Alberto. *Programas iconográficos...*, op. cit., pág. 279. Mide 167 x 210 cm. DELGADO VARELA, José María. “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco...”, op. cit., págs. 274-276. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 177.

⁴⁷ DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit., Tomo I, págs. 70-75. DELGADO VARELA, José María. “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco...”, op. cit., pág. 274. RUIZ BARRERA, María Teresa. “La Orden de Santa María de la Merced Redención de cautivos cristianos...”, op. cit., pág. 62. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 183.

en el coro, le transportan a él unos ángeles⁴⁸. Con este tema, cabe destacar una obra de Zurbarán para los descalzos sevillanos (Colección Cajasol Caixa, Sevilla, h. 1640-1650)⁴⁹.

«La muerte de San Pedro Nolasco» se describe de forma escueta en las fuentes mercedarias y en el correspondiente dibujo de J. Martínez. El santo yace, rodeado por su comunidad y un obispo, y su alma se eleva a los cielos⁵⁰. Ajustada a ella, está el lienzo de Marchena (Sevilla)⁵¹. Mayor creatividad se aprecia en el Taller de Zurbarán (Juan Luis Zambrano?, h. 1634, Catedral, Sevilla), pues en el lienzo aparecen varios personajes rodeándole, un ángel a su cabecera y en la gloria, san Pedro y san Pablo⁵². La Virgen y el apóstol san Pedro asisten a su muerte en el lienzo cordobés de Cobo de Guzmán⁵³. El tiempo creó escenas previas al tránsito de Nolasco, como aquella en que reza, arrodillado y abrazado a una cruz, representada en un lienzo anónimo del siglo XVIII, conservado en el monasterio femenino de la orden, en Málaga⁵⁴.

Importante figura en la Merced es el cardenal *san Ramón Nonato*. Contemporáneo del fundador, según la tradicional historiografía de la orden, hoy en día se encuadra su vida en el siglo XIV. Nacido en la Sagarra, su madre murió poco antes del parto y un pariente, don Ramón Folc, vizconde de Cardona, al verla mandó “*la abriessen por un lado (...) con que nació sin nacer*”⁵⁵. Este texto se reproduce plásticamente, en parte, en el interesante temple que realizara Domingo Martínez en una de las pilastras del crucero del antiguo templo hispalense (1727, M. de Bellas Artes, Sevilla), pues un caballero con el puñal en la mano se inclina ante el cadáver amortajado de una mujer, de cuyo vientre surge un bebé⁵⁶. Ramón, siempre devoto de la Virgen, decide

⁴⁸ DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit., t. I, pág. 78.

⁴⁹ RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 178.

⁵⁰ DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit., págs. 78-79. DELGADO VARELA, José María. “Sobre la canonización de San Pedro Nolasco...”, op. cit., pág. 274. Nolasco murió en 6 de mayo de 1245, DEVESA BLANCO, Juan. “Fray Pedro Nolasco en documentos notariales de su tiempo. Verdadera fecha de la muerte de San Pedro Nolasco”, en *Analecta Mercedaria*, nº 4, 1985, págs. 5-72.

⁵¹ RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., págs. 183-184.

⁵² SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “La vida de San Pedro Nolasco...”, op. cit., pág. 214. GUINARD, Paul. *Zurbarán y los pintores españoles...*, op. cit., pág. 166. Se cita un «Sepulcro de San Ramón», que debió ser del fundador, FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Alberto. *Programas iconográficos...*, op. cit., pág. 281. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 83. Mide 167 x 210 cm.

⁵³ Mide 210 x 166 cm. PÉREZ, Manolo. *Exposición de Arte Sacro...*, op. cit., pág. 51.

⁵⁴ PEÑAS ALABARCE, José M.^a de las. *La iglesia de la Merced y sus cofradías mercedarias. 500 años de Historia en Málaga. 1507-2007. [Catálogo Exposición]*. Málaga, Archicofradía de la Sangre, 2007, pág. 112. Sólo se publica la fotografía.

⁵⁵ DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit., Tomo I, págs. 98-99.

⁵⁶ RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 202.

ingresar a sus ruegos en la orden, a raíz de una visión que de Ella tuvo mientras pastoreaba⁵⁷, tal y como pinta Pacheco en la serie ya mencionada (h. 1605, M. de Bellas Artes, Sevilla)⁵⁸.

Varias veces redentor, en Argel quedó prisionero a cambio de la libertad de otros cautivos. Para impedir su predicación se determinó cerrar su boca con un candado, a pesar de lo cual continuó hablando de Cristo. Redimido al fin, regresó a la península⁵⁹. Este martirio es una de sus escenas biográficas más relevantes y representadas. Además, uno de los atributos iconográficos por antonomasia que le identifican es el candado en sus labios. Alonso Vázquez (1601-1602, Curia provincial de la Merced de Castilla, Madrid) presenta a un Nonato, anciano, rodeado por musulmanes, que, tranquilo, extiende los brazos abiertos mirando al cielo, mientras su mano izquierda porta una sencilla cruz, en espera del suplicio (Fig. 2)⁶⁰. El mismo tema se presenta en el lienzo que realizara Juan de Roelas en 1619, y que antaño presidiera el retablo mayor del convento mercedario descalzo de Nuestra Señora de Belén (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz), hoy conservado en el palacio sanluqueño de Medina Sidonia, al igual que las demás pinturas del antiguo cenobio⁶¹. Excepcional es la escena sita en el registro superior de una de las pilastras del antiguo presbiterio de la casa grande (M. de Bellas Artes, Sevilla), pintada por Domingo Martínez. Sintetiza su humildad – a la que se refiere la cartela inferior y el hecho de estar barriendo su celda – y, el auge cultural, al que alude la estantería repleta de libros. La figura del santo, anciana y encorvada sobre la escoba, se recorta ante el luminoso claustro que deja ver al fondo un edificio⁶².

⁵⁷ DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit., Tomo I, pág. 100.

⁵⁸ Mide 66 x 45 cm. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Francisco Pacheco...*, op. cit., pág. 19. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Alberto. *Programas iconográficos...*, op. cit., págs. 178-180. RUIZ BARRERA, María Teresa. *La Virgen de la Merced...*, op. cit., págs. 80-81. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., págs. 105.

⁵⁹ DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit., Tomo I, pág. 102.

⁶⁰ NAVARRETE PRIETO, Benito. “Precisiones y adiciones al catálogo de Alonso Vázquez y Francisco Pacheco”, *Archivo Hispalense*, nº 238, 1995, págs. 150-152. Mide 190 x 250 cm. Este lienzo inspiró otros, pues una copia muy fidedigna, obra anónima del siglo XVIII, luce en el presbiterio de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Écija, RUIZ BARRERA, María Teresa. “La Orden de Santa María de la Merced Redención de cautivos cristianos...”, op. cit., pág. 51. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., págs. 202-203.

⁶¹ Mide 293 x 144 cm. Fue encargada, junto con otras ocho en 1619 por el duque don Manuel Alonso Pérez de Guzmán, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Juan de Roelas y el Ducado de Medina Sidonia*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008, págs. 59-61. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Juan de Roelas [Catálogo Exposición]*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009, págs. 53-54. 57-59. 61. RUIZ BARRERA, M.ª Teresa. “Juan de Roelas y su obra pictórica para las órdenes mercedarias”, *VII Jornadas de historia sobre la provincia de Sevilla. El Aljarafe barroco*, Sevilla, Asociación provincial sevillana de cronistas e investigadores locales, 2010, págs. 292-293.

⁶² TORRE, Baltasar de la. *Compendio de la vida de San Ramón Nonnato*. Almería, 1727, pág. 57. Es la única fuente, de las consultadas, que recoge esta escena. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 204.

Mientras viaja a Roma para recibir el cardenalato muere en Cardona⁶³, pero, antes, el propio Jesús le ofrece el viático. Este tema, tan característico de la Contrarreforma, es la llamada «Última comunión de San Ramón Nonato». Pacheco es el primero en representarla (1611, Bowes Museum de Barnard Castle, Reino Unido), como último lienzo de la serie que adornó el primer claustro de la casa grande sevillana⁶⁴.



Fig. 2. *El martirio de San Ramón Nonato*. Curia Provincial de la Merced. Madrid. Alonso Vázquez, 1601-1602. Fotografía del autor.

La rama femenina también está presente mediante personajes destacables en santidad, como su fundadora, la barcelonesa *santa María de Cervelló* quien la fundó en 1265. Es denominada *del Socorro* (Socós), porque en fuertes tormentas, cuando las aguas amenazaban un barco, aparecía caminando sobre ellas y mantenía a salvo el navío, llamándola Remón *San Telmo de muchas tempestades*⁶⁵, y así aparece efigiada en un lienzo anónimo de Écija (finales del siglo

⁶³ DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit., Tomo I, págs. 103-105.

⁶⁴ Mide 203 x 248 cm. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Francisco Pacheco...*, op. cit., págs. 24-25. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Alberto. *Programas iconográficos...*, op. cit., págs. 254. 257-258. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., págs. 204-205.

⁶⁵ REMÓN, Alonso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced...*, op. cit., ff. 203v-204r. 207r. DE MOLINA, Tirso. *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes...*, op. cit., Tomo I, págs. 189-191. 196-197. 202. Para una visión más actual, VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis. "Monacato femenino mercedario en la historia de Tirso", en *Cistercium: revista monástica*, nº 236, 2004, págs. 117-130.

XVIII, Iglesia de la Merced). Viste siempre el blanco hábito de la orden y sus atributos son las azucenas — símbolos de pureza — y un barco, atributo específico que la identifica con toda certeza, desde al menos principios del siglo XVII⁶⁶. En su papel de fundadora, y con apariencia juvenil y los clásicos atributos citados, se efigia en sendas pechinas de autoría anónima: al temple y h. 1720 en la cúpula de la iglesia del monasterio femenino de Marchena⁶⁷ y, en un óleo dieciochesco encastrado en la cúpula del camarín del retablo mayor de la iglesia ecijana⁶⁸. Pinturas murales al fresco, realizadas en el siglo XVIII por autores anónimos de discreta calidad, ornan la capilla de las Reliquias o de la Virgen chiquita de la Basílica de Nuestra Señora de la Merced de Jerez de la Frontera, representando escenas de su vida, siguiendo su habitual tradición iconográfica, portando palma de martirio y un barco en sus manos - y en el arco de entrada a la antigua capilla dedicada a esta santa en la iglesia mercedaria de Écija. En dicho arco, María del Socorro se representa en actitud de desarrollar distintas obras de misericordia con los «marginados» de su época, pues a ellas se dedicaban las primeras beatas de la orden. Se la representa asistiendo y lavando los pies de un enfermo que, es representado por Jesús, también, volviendo a su clásica iconografía, caminando sobre las aguas en pos del rescate de un barco en que van redentores mercedarios y cautivos redimidos (Fig. 3)⁶⁹.

En los conventos propios de la Descalcez los programas iconográficos se enriquecieron además con la hagiografía de la *Beata Mariana de Jesús*, copatrona de Madrid. Profesó primero como mercedaria, y poco antes de morir, en 1624, como beata descalza. Su iconografía es deudora de la de santa Catalina de Siena. A pesar de que Vicente Carducho pintara los primeros retratos inspirados en las tres mascarillas funerarias que de su rostro le permitieron hacer los frailes, la mayor parte de sus efigies son idealizadas. Uno de los lienzos de Carducho, fechado en 1625, se conserva en la catedral de Almería⁷⁰. Las escenas biográficas son escasas. Tratan algunos milagros y éxtasis, como el que se representa en un óleo dieciochesco (convento de san Gregorio,

⁶⁶ RUIZ BARRERA, María Teresa. “La Orden de Santa María de la Merced Redención de cautivos cristianos...”, op. cit., págs. 69-70. El lienzo mide 304 x 271 cm. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 221.

⁶⁷ RAVÉ PRIETO, Juan Luis. “Notas para la historia del convento de las mercedarias descalzas de San Andrés de Marchena”, *La Orden de la Merced en Andalucía (1203-1603-2003). Patrimonio histórico mercedario, en la provincia de Sevilla [Catálogo Exposición]*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena y Diputación de Sevilla, págs. 15-18. El conjunto pictórico se completa con la Beata Mariana de Jesús, la V. M. María de la Antigua y la M. Sor Catalina de Santa Gertrudis, RUIZ BARRERA, María Teresa. *Religiosos mercedarios. Sus representaciones en las artes plásticas sevillanas*. Madrid, Revista Estudios, 2007, págs. 118-119. 140-141.

⁶⁸ RUIZ BARRERA, María Teresa. “La Orden de Santa María de la Merced Redención de cautivos cristianos...”, op. cit., pág. 59. La acompañan la Beata Mariana de Jesús, Santa Columba y Santa Colagia, RUIZ BARRERA, María Teresa. *Religiosos mercedarios...*, op. cit., págs. 56-58.

⁶⁹ RUIZ BARRERA, María Teresa. “La Orden de Santa María de la Merced Redención de cautivos cristianos...”, op. cit., págs. 47-48. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 220.

⁷⁰ GÓMEZ DOMÍNGUEZ, Elías. *Beata Mariana de Jesús mercedaria madrileña*, Madrid, Tirso de Molina, 1965, págs. 477-478. BERMEJO, Vicente. “Santa Catalina de Siena y la génesis del retrato de la beata madrileña María Ana de Jesús (1564-1624)”, en *Archivo Español de Arte*, nº 276, 1996, págs. 450-456.

Sevilla), en donde su monumental figura se abstrae contemplando al Divino Niño mientras porta la clásica palma de martirio y su personal atributo, una corona de espinas, en alusión a la devoción que sentía por la pasión de Jesús. También es muy usual verla con una cruz - grande o pequeña- entre sus manos⁷¹.



Fig. 3. *Santa María del Socorro* (detalle). Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes. Écija (Sevilla). Anónimo. Mediados del S. XVIII. Fotografía del autor.

Glorificar a los *religiosos relevantes para la historia de la orden, en santidad, artes o letras*, es otra de las claves a desarrollar en los programas iconográficos. Celebérrima es la serie de doctores en letras y teología pintada por Zurbarán para la biblioteca de la casa grande hispalense, con Jerónimo de Pratis, Jerónimo Pérez, Francisco Zúmel, Pedro Machado, Hernando de Santiago, Pedro de Oña, san Carmelo... entre otros⁷². Se conserva también parte de la serie del convento de Écija, integrada por el cardenal Pedro de Salazar, obispo de Córdoba, Francisco de Solís y Francisco Domonte, vicario general en Nueva España⁷³.

⁷¹ Es depósito del Museo de Bellas Artes, RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., págs 242-243.

⁷² GALLEGO, J. et al. *Zurbarán...*, op. cit., págs. 92-93. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Religiosos mercedarios...*, op.cit, págs. 85-87. 98-101. 108-113. 143-144. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág 234. De este santo se halló una réplica de un lienzo de Zurbarán (1628-1630, col. privada, Barcelona) VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “Una réplica inédita de Zurbarán de un San Carmelo”, *Archivo Español de Arte*, nº 331, 2010, págs. 287-302.

⁷³ RUIZ BARRERA, María Teresa. “La Orden de Santa María de la Merced Redención de cautivos cristianos...”, op. cit., págs. 45. 47. 67-68. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Religiosos mercedarios...*, op. cit., págs. 154, 158-160. 161.

En consonancia con las directrices de Trento se veneran de manera especial a los mártires. Todos los grandes maestros tocaron el tema. Como ejemplos, Roelas, para el convento sevillano creó un «martirio de san Serapio», con indudables similitudes al de san Bartolomé (1608-1611, M. de Bellas Artes, Sevilla) y, en colaboración con su taller, «el martirio de san Pedro Pascual» (parroquia de san Pedro, Sevilla)⁷⁴. De este obispo mercedario, Zurbarán y su taller realizaron un lienzo más conocido como es el que se conserva en el Museo sevillano en el que la Virgen inspira los escritos del santo (1630)⁷⁵. Excepcional es el célebre «san Serapio» de Zurbarán (1628, col. Hartford, EE.UU.) destinado a la sala de Profundis del convento sevillano⁷⁶. A su taller pertenece la numerosa serie martirial realizada para el hispalense convento de frailes descalzos, hoy muy disperso en colecciones y museos extranjeros y nacionales⁷⁷. Algunos de estos mártires son representados también por Domingo Martínez en la cúpula y bóvedas del crucero del museo hispalense⁷⁸. Y de Risueño destaco un óleo que presenta a numerosos mártires en una composición centrada por san Serapio – crucificado –, Nonato – con el candado en los labios – y san Pedro Armengol, con una soga en torno al cuello, pues sobrevivió a su ahorcamiento, y que remata en la patrona de Granada, Nuestra Señora de las Angustias⁷⁹. De menor calidad, pero interesante pues se conservan in situ, son los seis lienzos de mártires que adornan los muros del crucero de la iglesia mercedaria de Écija⁸⁰.

Por último, trataré brevemente algunas *alegorías de la orden*. De Roelas, puede citarse un gran lienzo de la Merced hispalense (h. 1620-1624, catedral, Sevilla). De pincelada suelta y composición aparatosa y muy movida, la Virgen teotocos mercedaria dirige su mirada hacia la zona terrenal, donde están Jaime I de Aragón y su esposa, Bonifacio VIII, san Luis de Francia,

⁷⁴ Es depósito del M. de Bellas Artes, CANO RIVERO, Ignacio. “El martirio de san Serapio”, *Juan de Roelas [Catálogo de Exposición]*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009, págs. 156-159. RUIZ BARRERA, María Teresa. “Juan de Roelas y su obra pictórica para las órdenes mercedarias...”, op. cit., pág. 288.

⁷⁵ GUINARD, Paul. “Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán. Anotaciones a Ceán Bermúdez (II)”, en *Archivo Español de Arte*, nº 20, 1946-1947, pág. 160. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Alberto. *Programa iconográficos...*, op.cit, pág. 283. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 214.

⁷⁶ Mide 120 x 103 cm. Aparte del citado manuscrito conservado en la Institución Colombina, lo tratan Antonio Ponz y Ceán Bermúdez. En el siglo XX, CASCALES MUÑOZ, José. *Francisco de Zurbarán, su época, su vida y sus obras*. Madrid, Compañía Íbero-americana de Publicaciones, 1931, pág. 62; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José Alberto. *Programas iconográficos...*, op. cit., pág. 286.

⁷⁷ GÁLLEGO J. et al. *Zurbarán...*, op. cit., págs. 92-93. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Religiosos mercedarios...*, op.cit, págs. 41. 54. 60-61. 64-67. 71-72. 75-76. 80. 82. 84-86. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., págs. 251-252. 256-257. 260-262. 264-266.

⁷⁸ RUIZ BARRERA, María Teresa. *Religiosos mercedarios...*, op. cit., págs. 37-41. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., págs. 249-250. 255-256.

⁷⁹ TENORIO VERA, Ricardo. *Inventario de pintura, dibujo y escultura...*, op. cit., pág. 139. Mide 187,5 x 121 cm.

⁸⁰ RUIZ BARRERA, María Teresa. “La Orden de Santa María de la Merced Redención de cautivos cristianos...”, op. cit., pág. 89. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Religiosos mercedarios...*, op. cit., pág. 53.

san Pedro Nolasco, varios cautivos que aluden a la misión redentora y, en sucesivos planos dotados de gran perspectiva, una multitud abigarrada de santos y mártires de la orden⁸¹. En Granada se conservan varias e interesantes alegorías. «La Santísima Trinidad y la Virgen rodeados de Santos de la orden» de Ambrosio Martínez de Bustos (mediados del siglo XVII, Hospital Real)⁸². A Risueño pertenecen las tres siguientes, realizadas para el convento descalzo. Pintó «Alegoría mística de la orden mercedaria», donde la Virgen intercede ante Jesús abogando por la salvación del mundo que se alcanzará por santo Domingo de Guzmán, san Francisco y san Pedro Nolasco y por sus respectivos carismas y órdenes religiosas. En la segunda, Nolasco se halla flanqueado por la Virgen de la Merced y Jaime I de Aragón y, como Jessé, es el origen de un árbol en cuyas ramas se representan varios religiosos (M. de Bellas Artes, Granada)⁸³. La última exhalta la rama femenina, y representa a la Virgen mercedaria y a santa María del Socorro sosteniendo un árbol en cuyas ramas se efigian los bustos de ocho monjas y, sobre ellas, en medio de una gloria angelical, se halla el Niño Jesús⁸⁴.

Conclusiones

Mostrar someramente y con una visión un tanto global, la amplia diversidad temática de los programas iconográficos que se desarrollaron en algunos conventos andaluces durante la época barroca, tratando principalmente las hagiografías de los fundadores de la rama masculina y femenina así como de otros relevantes personajes, ha sido el objetivo de este, a la fuerza, breve e incompleto estudio. Dicha visión global ha pretendido, a través de dichas relaciones iconográficas, destacar la relevancia de la orden mercedaria como mecenas de las artes. También «crear» en la mente del lector o del estudioso una visión de la temática común a los distintos y amplios programas, curiosos en algunos casos, que los frailes indicaron y los artistas - de primera fila como los ya mencionados en las páginas anteriores o de menor calidad -, crearon para los conventos andaluces, dejando su personal impronta, enriqueciendo el patrimonio artístico de cada

⁸¹ Mide 287 x 203 cm. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo IV, Madrid, Real Academia de S. Fernando, 1800, págs. 232-233. ANGULO IÑIGUEZ, Diego. “Juan de las Roelas. Aportaciones para su estudio”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 1, 1925, pág. 104. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Juan de Roelas*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1978, págs. 15. 23. 27. 72. 94. RUIZ BARRERA, María Teresa. *La Virgen de la Merced...*, op. cit., págs. 93-94. RUIZ BARRERA, María Teresa. *Descubriendo Andalucía. El arte mercedario en Sevilla...*, op. cit., pág. 123.

⁸² Depósito del M. de Bellas Artes, GILA MEDINA, Lázaro. et al. *Los Conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada...*, op. cit., pág.71. TENORIO VERA, Ricardo. *Inventario de pintura, dibujo y escultura...*, op. cit., pág. 136.

⁸³ *Ibidem*, pág. 143. 141, respectivamente. Miden 190 x 121,5 cm.

⁸⁴ *Ibid*, pág. 138. Mide 189 x 120 cm.

uno de ellos y, actualmente, en la mayoría de los casos, de los museos, y colecciones privadas que tienen la fortuna de conservarlos entre sus fondos.



